

## PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/113940>

Please be advised that this information was generated on 2018-07-08 and may be subject to change.

5357

# mana

Mannheimer Analytika  
Mannheim-Analytiques



## L'AMOUR DES LETTRES OU LE CONTRAT DECHIRE

**Jean-Louis Cornille**









L'AMOUR DES LETTRES  
OU  
LE CONTRAT DECHIRE

PROEFSCHRIFT

Ter verkrijging van de graad van doctor in de Letteren  
aan de KATHOLIEKE UNIVERSITEIT te NIJMEGEN  
op gezag van de Rector Magnificus Prof. Dr. J. H. G. I. Giesbers  
volgens besluit van het College van Decanen  
in het openbaar te verdedigen op  
Woensdag 19 November 1986  
des namiddags te 1.30 precies

door  
JEAN-LOUIS CORNILLE  
geboren te Kortrijk

MANA  
(Mannheim, BRD)

Promoteurs: Prof. Dr. J. P. Madou

Prof. Dr. Ch. Grivel (Mannheim, BRD)

**Copyright: MANA (Mannheim, BRD) et l'auteur**

**ISBN: 3-942608-02-4**

**ISSN: 0176-1226**



## La Lettre

Lorsqu'on demande à Jean Genet de quelle façon l'écriture a commencé pour lui, où l'appel s'est produit, et selon quel rituel l'approche du texte s'est réalisée, il répond invariablement en désignant l'exercice de la lettre; et il y renvoie dans ce que celle-ci a de plus codé, de plus usuel aussi, de plus communément répandu: la carte de vœux. "La première fois que j'ai pris conscience du pouvoir de l'écriture, ce fut en envoyant une carte à un ami allemand qui se trouvait alors en Amérique. Le côté de la carte sur lequel j'étais censé écrire était blanc et froissé, un peu comme de la neige, et cette surface précisément m'évoqua la neige et Noël. Au lieu des banalités d'usage, j'ai écrit sur la qualité du papier, ce fut le point de départ" (1).

Plus tard, l'écrivain revient sur cette première expérience, en déplaçant, il est vrai, quelque peu l'adresse: "D'abord je dois dire que je n'avais rien écrit, sauf des lettres à des amis, des ames, et je pense que les lettres étaient très conventionnelles, c'est-à-dire des phrases toutes faites, entendues, lues. Jamais éprouvées. Et puis j'ai envoyé à une amie allemande qui était en Tchécoslovaquie une carte postale. Je l'avais achetée dans la prison et le dos de la carte, la partie réservée à la correspondance était grenue. Et ce grain m'avait beaucoup touché. Et au lieu de parler de la fête de Noël, j'ai parlé du grenu de la carte postale et de la neige que ça évoquait. J'ai commencé à écrire à partir de là" (2).

L'adresse se modifie, au gré de la mémoire: l'ami américain est à

présent une allemande qui réside aux abords de Prague. Mais dans cette modification se joue précisément l'écriture, la lettre ou la carte n'étant plus assignée à un seul destinataire, ni à un même lieu. Les identités chancellent dans l'affirmation d'un auteur. Car c'est à cela qu'on est convié d'assister: un auteur naît, advient à son écriture, au détour de la lettre, du grain de la carte, et de son timbre. A l'occasion même de la nativité, un auteur naît: d'un Noël que la lettre capçait. Et ce qui, sous le transfert d'adresse, insiste dans l'envoi, c'est la neige, bien évidemment, et son blanc grenu. Et sous cette robe, entend-t-on assez le nom de celui qui destine et qui signe du côté même de la neige, et dans celle-ci, éphémèrement s'inverse: Genet. C'est dans la neige que s'inscrit l'avènement à l'écriture: je nais, en tant que nom, signature, au blanc du texte. La lettre est en d'autres mots l'anagramme strict du nom propre de l'écrivain. (3) La correspondance dévoile l'écriture.

Il arrive qu'un auteur se repose de son style, qu'il y ait relâche: petits billets, envois brefs, circonstanciés se détachent ainsi de ses pages. L'épistolaire, sans aucun doute participe de cet ensemble à la fois disparate, résiduel et biographique qui ne se donne à lire le plus souvent qu'avec la mort d'auteur de qui s'y adonne et plus fréquemment s'y abandonne. Objet mixte à plus d'un titre, la lettre fait surgir l'autre de l'auteur; son double aimé, hai, nécessairement outre. Avec la correspondance, l'oeuvre semble enfin complète, et toujours ouverte cependant, interminable: une lettre peut encore surgir, qu'on ne soupçonnait pas. Les écrits de la marge s'érigent ainsi en un "script" posthume: n'a-t-on pas coutume, précisément, d'y voir l'en - trop, l'infini, lointain post-scriptum à une fiction, une oeuvre par ailleurs engagée publiquement? En même temps, l'épistolaire même, comme pratique, semble basculer dans l'oubli: la lettre semble "morte". Que signifie, en effet, s'informer de la lettre, aujourd'hui, et plus singulièrement questionner son usage amoureux, sinon interroger un phénomène en déclin? La lettre d'amour, plus encore que les divers autres recours à la poste, apparaît bien comme une espèce en voie de disparition. Les enquêtes sur ce point le confirment, et de nombreux dossiers consacrés à cette question, relancent une seule et

même interrogation: est-ce "la fin des correspondances?" (4). Lorsque, dans son livre *La Carte postale*, Jacques Derrida fait précéder ses analyses d'une massive correspondance, il s'empresse de préciser: "Nous écrivons les dernières lettres" (5). Et Roland Barthes nous rappelait déjà, en exergue à ses *Fragments d'un discours amoureux* que ce discours, dont la lettre est une des manifestations les plus vives, est "aujourd'hui d'une extrême solitude" (6). Car, quand bien même pratiqué encore, il n'est soutenu par personne, ni même avoué. Sans doute la lettre constitue-t-elle l'acte d'écriture le plus commun, le plus partagé, répandu à l'extrême; mais cet acte est en même temps le plus dérisoire, le plus inactuel. Nous ré-affirmons donc une écriture.

## **Deux, trois Modèles**

Nous ferons, de façon constante, appel à la littérature pour tracer un savoir quant à la lettre. C'est que celle-ci, dans son lien à l'amour, nous est apparue essentiellement multiple, et sa pratique, diffuse et foisonnante. On pourrait certes imaginer une typologie des actes-lettres, un répertoire des possibles épistolaires, un inventaire exhaustif des gestes du faire-part (7). Il nous semble cependant que la lettre constitue à cet égard un véritable défi à l'égard de la science.

On sait que la psychanalyse a fourni le modèle de la circulation inconsciente en faisant usage de la métaphore épistolaire. Dans un séminaire désormais célèbre, consacré à la nouvelle de E.A.Poe, *La Lettre volée*, Jacques Lacan a dérivé de la trajectoire d'une lettre éloignée le modèle de la boucle signifiante telle que l'inconscient en assure le parcours (8). Nous n'allons pas ici rouvrir le débat que J. Derrida a entamé avec lui sur la question de la validité de la lecture psychanalytique (9). On se contentera d'indiquer que le discours épistolaire fait effet de métaphore, jusque dans son trajet; sa circulation, même dévoyée, détournée, est érigée en modèle: l'invariant

d'une structure communicationnelle. En fait, il n'en est jamais allé autrement de la lettre: nul ne la voit à sa place réelle, dans son fonctionnement propre. Elle est depuis toujours détournée. La lettre semble n'exister que volée. Et le voleur n'est autre que le savoir; la science, dès lors qu'elle s'accapare l'objet qui nous occupe, n'en fait d'usage que métaphorique, et traduit la lettre en l'image qu'elle n'est pas: une illustration. Le métalangage ne réussirait-il sur ce point qu'à fabriquer des mythes? C'est ainsi, du moins, que Roland Barthes, dans son essai, qualifie le mythe comme métalangage: le schéma à double cran, emprunté à Hjelmslev, et dans lequel un signe entier devient le signifiant d'un autre signifié, résume assez l'opération qu'effectue le mythe: il est "une parole volée et rendue", "un vol de langage" (10), "un bref larcin"(11). On emprunte ici, pour signifier ailleurs.

La sémiologie, science des signes, et dont pourtant se réclame Barthes, n'a pour l'essentiel pas agi différemment. Elle n'a réussi qu'à donner une image très appauvrie du phénomène épistolaire. C.Dotremont, auteur de lettres calligraphiées, exprime à sa façon l'éloignement du savoir et de l'objet: "Comment interpréter la marche, plus ou moins rapide, du facteur? Je ne sache pas que Chomsky s'en soit soucié, par exemple" (12). S'il est une lettre volée, en effet, c'est bien celle qu'en se fondant, la sémiologie a subtilisée au service des Postes. En réduisant, comme elle l'a fait, tout acte de communication à l'abstraction d'un modèle dont elle assure par ailleurs l'universalité, la sémiologie emprunte étrangement, et sans que nul ne s'en inquiète, à la Poste, les termes de cela même qu'elle érige en Modèle: destinataire, destinataire, réception, message - autant de notions qui structurent le schéma de la communication et sous-tendent sa théorie - sont en réalité autant de métaphores, de déplacements dont cette science use et abuse, et qui renvoient massivement et sans conteste au seul domaine du "postal".

Un vol de langage se produit ici, un rapt épistémologique, sur lequel il convient de s'attarder un moment: le signe entier de la lettre est devenu le signifiant de tout acte de communication. Telle est sinon



l'imposture, du moins la mythification. C'est *La Lettre volée* revue et corrigée. A la différence de la psychanalyse, science fondée postalement (13), la sémiologie s'est érigée sur le fond d'une lettre détournée, jamais lue, et dont seule l'enveloppe est parvenue: déjà la lettre de Poe ne circulait qu'à cette condition de demeurer close. Il s'agit donc d'enfin l'ouvrir, cette lettre, et d'interroger le contenu, la forme de son geste. Le transfert conceptuel, pour simple et formel, voire innocent qu'il apparaisse, est lourd de conséquences. En se fondant de la sorte sur le dit modèle postal, la sémiologie s'interdisait en fait d'ouvrir la lettre que néanmoins elle véhicule: elle en décrit peut-être le trajet, nullement l'impact. Le schéma "Destinateur - Message - Destinataire", s'il a été popularisé par la version qu'en a donné Jakobson (14), a été mis au point par deux ingénieurs de la... télécommunication, Shannon et Weaver. Et lorsque R.Escarpit veut mettre en question ce schéma de la communication, il retrouve curieusement, pour le dénoncer, le langage de la Poste; l'attitude de l'informaticien à l'égard des textes, quelque soit leur nature, serait analogue à celle qu'adopte l'employé des Postes vis-à-vis des lettres: "La signification des messages transmis lui est indifférente (...) Son rôle est de faire payer un service: la transmission d'une quantité d'information (...) proportionnelle à la longueur du texte" (15). Et Escarpit d'ajouter: "Cette optique est précisément celle de la théorie de l'information. La signification des messages n'est pas prise en considération" (16).

Il arrive cependant que la Poste déploie une image très différente du service qu'elle assure. Mais c'est la littérature précisément qui en dessine la version. Dans un texte intitulé *Dans la Cage*, Henry James rapporte (17) la complicité sourde, la très secrète liaison postale qui ne manque pas de s'établir entre la jeune fille employée au service des télégrammes, enfermée à son guichet, et l'étranger qui s'adresse à elle presque quotidiennement pour envoyer des messages amoureux à sa fiancée; ceux-ci ne cessent de devenir de plus en plus ambigus, puisque s'adressant à la jeune fille autant qu'à la fiancée. Même la Poste peut cacher un roman. Complexité du medium, des actants, de la transmission elle-même: on accordera que la lettre est un dispo-

sitif autrement varié, multiple, que l'image réduite à l'extrême du schéma communicationnel peut nous le faire accroître. Il n'est pas de modèle unique qui puisse en contenir le cheminement.

Deux hypothèses peuvent alors concourir. Ou bien le modèle de la communication, tel que Jakobson en a fourni l'exemplaire, repose en vérité sur une généralisation abusive: la lettre ne serait qu'un cas parmi d'autres de la communication, et nullement à privilégier. Ce serait alors le modèle lui-même qui devrait être revu, ne rendant qu'imparfaitement compte des réalités communicationnelles. Ou bien, et plus vraisemblablement, la lettre peut au contraire fonctionner comme modèle général de tout acte de communication: mais dans ce sens très précis que toute locution est travaillée par un espacement propre à l'épistolaire, une "différance", un délai, un relais, un détour. Il n'y aurait alors plus d'idéal tête-à-tête, comme nous l'a voulu faire accroire la sémiologie, mais un espace problématisé de la communication, sans cesse parasité, brouillé, ambigu à l'extrême. Rien de plus incertain, de plus improbable qu'un destinataire, qu'un destinataire, de plus fragile qu'un message. "Comment a pu naître l'idée que des lettres donneraient aux hommes le moyen de communiquer" (Kafka). De là, sans doute, que la sémiologie s'est interdit jusqu'à présent d'objectiver une forme d'expression, que par ailleurs elle hallucine, au point de l'élever au rang d'un paradigme; elle n'a interrogé la lettre à aucun moment de son histoire, se contentant d'en rendre absolue l'image - ce dont à juste titre s'est inquiétée la philosophie: "Pourquoi les théoréticiens du performatif ou de la pragmatique s'intéressent-ils si peu, à ma connaissance, aux effets de la chose écrite, notamment à la lettre", s'interroge J. Derrida (18). Et, de fait, c'est à la conversation que va, à présent, l'attention des chercheurs en langage. La lettre demeure singulièrement oubliée. Cette exclusion ne laisse pas d'être paradoxale, à un moment où l'intérêt s'est accru pour les pratiques réelles du langage. La parole semble écarter ici l'écrit.

Il semblerait toutefois qu'entre la voix et le document graphique, une troisième voie se dessine, une catégorie mixte s'esquisse: c'est

l'entre-deux de la lettre. Cet espace mitoyen n'en serait que plus rebelle au savoir qu'on en veut tenter. Structure folle, mobile, voire molle - hormis les formules consacrées, les clausules du salut, que ne fait-on pas entrer dans une lettre? -, l'épistolaire semble infliger un défi au savoir, dès lors qu'il importe d'envisager la lettre même de la lettre; l'émergence de son corps, et non plus son parcours idéalisé: son texte. C'est donc délibérément que nous laissons la sémiologie céder ici la place à la littérature: non pas que nous abandonnons l'idée du savoir; nous la déplaçons seulement. Il est à cela plusieurs raisons. D'abord, la Littérature, loin d'être une simple fable, produit des situations, des descriptions, des simulacres épistolaires d'autant plus variés que la lettre est l'objet que le texte peut le mieux simuler ou rendre: entre les deux, plus d'une analogie existe. Il se tisse, entre la fiction et la lettre tout un réseau de "correspondances", une même complicité d'écriture. La lettre supporte la fiction de l'absence de son correspondant; comme la fiction s'élabore dans l'égarement d'une adresse non moins soutenue. Enfin, dans sa façon d'atteindre l'autre, de le séduire plutôt que de le convaincre, la lettre ne fait-elle pas appel souvent à des procédés qu'elle emprunte à la fiction? Nous ne cesserons de rencontrer à nouveau de tels échanges entre Fiction et Lettre.

Dans l'usage que la Littérature fait de la lettre, on peut dénombrer trois modes. Le recours à l'épistolaire, aussi dissemblant soit-il, aussi divergent qu'il apparaisse, n'en installe pas moins, entre ces diverses pratiques, comme une solidarité. Tantôt le texte n'est formé que des seules lettres, accompagnées ou non de leurs réponses; l'on parle alors d'un roman par lettres. Tantôt les lettres ne sont qu'insérées dans la trame du texte, accomplissant de la sorte tout un travail proprement narratif, assurant largement les conduites souvent discrètes ou secrètes ou dissimulées des personnages. Tantôt enfin, elles sont extérieures à l'oeuvre, que d'une certaine façon, elles parachèvent ou complètent, selon que l'oeuvre s'y prépare ou s'y esquisse ou s'y commente: on parle alors de lettres d'auteur. Pour différenciées que soient ces sortes de lettres dans leur discursivité, nous ne ferons pour notre part aucune différence entre ces trois moda-

lités de l'épistolaire, étant entendu pour nous que lettres du réel et missives de fiction appartiennent à une même voix, modulée différemment certes, mais unique, participant à un même régime d'énonciation, s'agençant selon un seul désir, varié à l'infini. Ce n'est pas un genre qu'on interroge, mais une pratique dans sa contiguité avec la littérature. Non pas la lettre de fiction nous intéresse, mais la Fiction de la Lettre, qu'elle soit réelle ou non, insérée dans le texte ou le bordant seulement. L'aimantation de l'un par l'autre, le recouplement. Aussi bien, notre question est-elle claire: qu'est-ce que la Littérature nous dit qu'est la lettre d'amour? Quelle représentation en est-il donné, là? Selon quel imaginaire, la lettre d'amour se déploie-t-elle au sein de nos fictions? Dans le commentaire que donne J. Lacan de *La Lettre volée* de Poe, il est fait usage du concept d'Imaginaire. Ce concept n'a de sens, en psychanalyse, qu'opposé aux catégories du Réel et du Symbolique. Largement utilisée, souvent à tort et à travers, dans d'autres domaines, exportée également dans le champ de la littérature, la notion d'Imaginaire demande à être précisée. Il ne suffit pas d'affirmer qu'elle assure la transition entre le Réel et le Symbolique. L'usage que nous faisons du terme, ici, est somme toute littéral. Nous partons d'une image, ou d'un ensemble d'images. Nous disons que ces images que le discours épistolaire véhicule, transporte avec soi, articulent entre elles une manière d'histoire, que nous appelons "arrière-fable", ou "post-scène": l'arrière-scène de la poste, ou la fable intérieure de la lettre. L'Imaginaire de la lettre, comme tout imaginaire, est celui d'un dédoublement; il se constitue en miroir, en mise en abyme, en rétroviseur aux grandes productions épistolaires qui l'accompagnent. Les images que nous avons retenues sont multiples, quoique rassemblées en trois moments, qui sont comme la scansion d'un mythe. Cette fable n'est jamais exprimée ouvertement, elle s'énonce latéralement, au détour des fictions comme au revers des lettres. C'est par tout un jeu d'"identifications", de "projections renversées" par tout un dédoublement singulier, que l'Imaginaire progresse ou plus exactement se modifie, se transforme. A l'intérieur du grand roman de la lettre amoureuse, il est comme une diagonale qui traverse de part en part le discours épistolaire. C'est un discours sur la lettre à l'intérieur du discours

même de la lettre. Non pas la vérité sur l'objet, mais l'image de soi que l'objet réfléchit.

## **L'Amour**

C'est à une sorte bien particulière de lettre que nous voulons toucher. Avec un enthousiasme, un emportement certes excessifs, certains se sont exclamés. "toute lettre est une lettre d'amour" (19). Pour raccourcie et rapide que la formule nous puisse paraître, elle n'en désigne pas moins l'incessant voisinage de l'amour et de la lettre. Sans doute, la lettre peut désigner encore les circulaires administratives, les documents d'affaire, les écrits officiels: on ne les prendra pas en considération. Si nous nous limitons ainsi à l'examen du seul usage amoureux de la lettre, c'est certes aussi que le Roman privilégie à l'extrême cette association heureuse: à vrai dire nos fictions ne montrent, en fait de lettres, que celles-là. La lettre d'amour y est la plus citée, la plus abondamment répertoriée: c'est elle qu'on envoie, qu'on désire; c'est encore elle qu'on exhibe ou qu'on soustrait. Entre la lettre et l'amour, comme un pacte s'élabore, que le roman confirme. Tout se passe comme si la lettre trouvait à se déployer pleinement dans l'exercice du Désir, y élargissant même l'éventail de ses fonctions possibles. On innove, on renchérit sur ce point, nos exemples le montreront. A l'inverse, l'attitude amoureuse y trouve son bonheur, et s'exprime abondamment par ce canal. Elle y trouve sa suffisance. Les deux paraissent se convenir. La lettre d'amour ne constitue, à nos yeux, pas un genre. Du moins, n'est-ce pas sous cet angle que nous l'envisagerons. Il nous importe moins de savoir selon quelles lois la lettre agit, et selon quels codes elle s'agence, en rapport à quel manuel. C'est là un problème de conformité d'un texte à un modèle, que justement nous désirons le plus éviter. On sait l'importance, dans la formation de l'écriture épistolaire, et du roman par lettres, des manuels épistolaires, de "secrétaires" et autres recueils de modèles à envoyer. Il s'agissait à l'origine de

fournir des préceptes d'écriture, d'établir un code plus ou moins rigoureux par rapport auquel se comporter. Là ne nous semble pas résider l'intérêt de la lettre d'amour. Plutôt que de mettre l'accent sur le code qui neutralise les effets d'affectivité, nous soulignerons plutôt les effets du Désir que la lettre manifeste.

L'hétérogénéité des opérations prévaudra donc sur l'unité des intentions de style. Les lettres, en effet, dès lors qu'elles s'efforcent de dire l'amour, dessinent par devers elles le con-trechamp d'une fable et viennent s'inscrire dans le cours sinueux d'un Imaginaire qu'elles contribuent à énoncer en secret. Appelons le champ de cette hétérogénéité, de cette fragmentation imposée au Désir, l'Amour-lettre. L'Amour-lettre, ce serait tout ce que la lettre d'amour s'efforce d'énoncer sans y parvenir jamais, s'évertue de faire passer sans y aboutir. Quelque chose s'insinue, se diffuse, qui demeure proche du non-dit, de l'inavoué: un "rien" qui hante l'écriture, et qui, négativement, la travaille: ce phantasme permanent que l'écriture et l'Autre en viendraient à coïncider sans reste. Une image existe donc de la lettre, qui nous la représente comme particulièrement propice à la communication. Si on en a généralisé à ce point le trajet comme idéal de tout acte communicatoire, c'est bien signe qu'aucun soupçon ne peut être porté sur l'efficacité de son trajet. Cependant, la littérature ne cessera de démontrer le contraire, de désamorcer le schéma universel, de dénier l'idéalité de la boucle épistolaire. La lettre qui fait figure de message non suspect, et d'une pureté à toute épreuve, ne cesse pas, dans la représentation qu'en donne la Fiction, d'accumuler en elle les figures de l'accident. Non seulement, l'auteur de l'épître en dit toujours trop, excédant la minceur de son dire initial, débordant la marge qu'il s'était fixée, mais encore ce qu'il dit paraît augmenté du seul fait d'être plié, mis sous enveloppe et envoyé. Une lettre n'est pas reçue, elle frappe. Le sens est plus fort, plus tranchant à la réception qu'au point d'émission. Il produit émotion, bouleversement, sidération: à la limite, il n'est répondu à la lettre, que pour faire cesser l'état dans lequel elle projette. C'est ce supplément que la lettre confère au sens qu'elle véhicule, qu'on désire interroger, cela qui échappe à, voire invalide,

le strict schéma de la communication. Quand bien même toute correspondance vise cette conformité des âmes, énonce l'utopie, le rêve d'une coïncidence des sujets, elle ne parvient, - la littérature est là, qui nous l'enseigne, - qu'à enregistrer les écarts, évaluer les outrances, mesurer les distances qu'elle décuple à force de les vouloir réduire. Selon qu'elle accentue cet écart en se faisant mise en scène d'un sujet en cession, abîmé dans la lettre. Selon qu'elle tente de nier cet écart par dénégation ou simulation. Selon, enfin, qu'elle se fait pure réflexion de cet écart même, qu'elle fait de son message le lieu d'une interrogation inlassable sur ce qu'est la lettre, son pouvoir, son effet, son mystère.

## L'Objet

Notre corpus de textes, le choix que nous avons opéré à l'intérieur du vaste champ des possibles épistolaires n'est pas séparable de telles questions. Il était quasiment impossible d'être exhaustif, sans niveler la production des effets de lettre. Un inventaire n'aurait servi qu'à parcourir la seule surface du phénomène. Aussi avons-nous choisi d'être sélectif, et de procéder par spécimen. Les critères adoptés pour cette mesure sont de deux ordres: historiques et typologiques. Notre intérêt, certes, porte moins sur l'histoire à proprement parler de la forme particulière qu'est la lettre d'amour. Ce n'est nullement à une évolution que nous avons songé, mais à une série d'étapes, de repaires à l'intérieur de l'histoire littéraire - dans ce sens qu'à aucun moment, nous n'avons voulu séparer l'ordre de la fiction et le régime tantôt parallèle, tantôt recoupant, de la lettre. Montrer une évolution en cours, c'était encore reproduire un code ou modèle, par rapport auquel des écarts s'institueraient. Nous pensions plutôt à une série de déplacements, de décrochages, de transformations latérales, des sauts, des changements de biais. En fait, dans l'avancée chronologique que nous adoptons, nous importait avant tout les modifications apportées à l'imaginaire même que la littérature développait au sujet de la lettre. En même temps, nous avons eu le souci constant de répertorier des types d'actions par lettre, de restreindre la masse des

faits épistolaires à quelques actes de correspondance fondamentaux, des situations de base. Les différents types d'inscription amoureuse par la lettre, selon l'investissement actantiel, le nombre du "personnel" que la lettre occupe. C'est ainsi que l'on remarquera que l'avancée chronologique va de pair avec une complexité croissante des rapports que la lettre actualise. Typologie des actes-lettres et cheminement littéraire ne cessent ainsi de se relayer.

Le choix des textes s'est opéré, pour l'essentiel, en regard de leur efficacité par rapport aux relations de base que la lettre amoureuse exprime et traduit. C'est selon ce même critère que certains textes ont été délibérément écartés, soit qu'ils étaient jugés trop redondants par rapport aux autres déjà en usage, soit qu'ils s'en éloignaient par trop, sans pour cela innover sur un point quelconque, ni même apporter une vision nuanciant notre point de vue. Enfin, et toujours en raison de la nécessité typologique, nous avons fait appel à certains textes n'appartenant pas au domaine de la littérature française: c'est ainsi que nous parlons de Kierkegaard et de Kafka, qui apportent chacun d'une façon qui leur est propre un point de vue inattendu et nulle part exploité ailleurs, sur l'usage amoureux de la lettre. La thèse que nous soutenons d'un bout à l'autre de notre travail, et qui s'exprime au moindre de nos détours, jusque dans les conditions même de notre approche, est celle de la rupture de ban: la lettre en exil ne cesse de revenir à ses terres littéraires, comme nos fictions ne cessent de venir se ressourcer au commerce épistolaire. Entre la littérature, le roman, et la lettre d'amour existe un pacte. Mais en même temps, la lettre elle-même, son usage, sa circulation, reposent sur un Contrat, passé avec un tiers, conclu officiellement, institué, reconnu, légalement contracté, protégé par la Loi, selon le modèle que la Poste érige et qui suppose qu'une lettre est un message qu'une personne adresse à une autre, en son absence, en faisant appel à un service intermédiaire. Ce Contrat, et la simplicité illusoire de son fonctionnement, ne cesseront d'être mis à mal par la littérature, qui ne conçoit la lettre que catastrophée, volée, égarée, détournée, oubliée. Le pacte épistolaire avec l'autre s'établit ainsi sur le dos de la Loi, du Contrat qu'elle protège; il ne peut s'instaurer que dans



le secret, à la condition expresse que soit annulé le rapport attendu, prévisible, universellement admis. La littérature ne conçoit le pacte épistolaire, le rapport entre sujets, que pour autant que soit déchiré le Contrat. C'est d'une même façon, que nous affirmons que la lettre n'acquiert droit de cité en littérature, et d'être citée à l'égal d'un texte, qu'en faisant sauter le contrat selon lequel entre la lettre et le texte des cloisons nettes, infranchissables et durables, persistent. La lettre d'amour est un texte, nous le montrerons, elle est au-delà des fictions, en leur creux le plus enfoui aussi bien qu'à leur abord.

### **Prescription**

Plusieurs étagements se laissent dénombrer, plusieurs couches se font jour, dans la constitution de l'objet-lettre. Selon le point de vue adopté, l'éclairage utilisé, des aspects très différents de la lettre peuvent être aperçus. Passons-les en revue. La lettre est à la fois un ACTE, qui, dans le fait de s'adresser à l'autre, déploie des stratégies en direction de cet autre; une FORME, au code d'ailleurs largement institué, élaboré au travers, par exemple, des Manuels; et une FONCTION, comprise dans l'histoire, et donnant lieu à une succession de postures énonciatives, de comportements épistolaires, d'actes de correspondance.

Comme acte, la lettre d'amour met en place un système d'adressement où prévaut le souci de la réception. C'est le domaine dévolu à la rhétorique. Réduite à son message strict, la lettre est alors la variation d'un énoncé unique: "je pense à vous", selon la formule à laquelle Roland Barthes réduit l'essence de la lettre (20). Comme forme, la lettre appelle une approche sémiotique double: littéraire et sociale, attentive aux diverses couches de langage autant qu'aux idiolectes et styles propres. La constitution d'un genre est alors étudiée, du manuel au roman par lettres. Comme fonction, enfin, la lettre est

envisagée d'un point de vue analytique. Cela vaudra pour l'essentiel de notre investigation. Un troisième niveau, un troisième sens se laisse en effet dégager, qui ne se réduit pas à la variation ni à la rhétorisation d'un énoncé nucléaire, ni même à la codification selon le genre. Appelons SCRIPTUM, ce sens supplémentaire, latent, qui recouvre ici la notion hybride d'Amour-lettre. Le scriptum ne serait pas simplement ce qui précède le post-scriptum, ce serait le corps même de la lettre, dans son acception la plus large, qui va du "corpus" (le message dans toute son amplitude, ses sous-entendus, ses transferts, dénégations et autres manipulations), à l'investissement phantasmatique du corps de l'autre absent. Le scriptum est encore ce qui dans la lettre demeure "scriptible", au sens où l'entendait Barthes (21): ce qui peut être encore écrit, ou ne s'arrête pas de s'inscrire à l'infini; ce qui donc dans la lettre échappe à la notion de genre, mais qui peut-être l'engendre. Une pré-écriture, en somme, et dont la lettre serait l'approximative et tâtonnante transcription. Non pas une codification, mais une stylisation. Le scriptum désignerait ainsi la présence de l'autre dans l'énonciation: la correspondance à l'intérieur de la lettre elle-même. C'est, en d'autres mots encore, ce qui dans la destination, dépasse l'adresse, et vise la troisième personne, l'autre de l'autre et l'envers de soi, avec l'effet de choc en retour. Ce que la lettre n'arrête pas de rater, ce dont elle énonce le ratage incessant.

Lire est aussi lier: nous ne cesserons, dans notre lecture et notre approche, de nous comporter de la sorte. L'analyse textuelle fournie de la lettre d'amour est attentive avant tout à cette inscription phantasmatique de l'autre, à ce dépôt du scriptum, à ce "rien" qui négativement hante le moindre des propos amoureux. Le corps de la lettre désigne moins ce qui précède le post-scriptum, l'oubli soudain, le retournement in extremis, qu'il ne signifie ce corps tiers auquel la lettre d'amour ne cesse de se heurter, de se frotter, et dans l'échauffement duquel se tient son langage. Comment ne parler qu'à une seule personne en même temps? La lettre dédouble l'autre. Elle dédouble encore "soi". "La lettre d'amour est une métaphore de ce corps tiers, un sexe baladeur dans le corps du langage", écrit Joseph Bya

(22). Métaphorisation de ce corps abstrait, stylisation de cet écrit, telle nous apparaît donc la lettre d'amour. Différentes procédures de stylisation ont, tout au long de l'histoire, accompagné l'énonciation amoureuse: à chacune d'elles correspond la mise en place d'un dispositif d'énonciation particulier; et chaque dispositif produit sa fiction propre, l'Imaginaire selon lequel il conçoit l'objet de sa pratique. Ces procédures, dans leur diversité restreinte, feront ici office de types. Elles donnent lieu en effet à des ensembles d'actes-lettres, de relations épistolaires, de situations de base qui nous permettront d'établir, à l'intérieur des variations littéraires, une typologie des conduites par lettre. On peut distinguer trois grandes modalités, trois dispositifs de formulation amoureuse de la lettre, trois fonctionnements, enfin.

La lettre-affection (23), comme procédé d'exposition de soi, énonciation de l'amour par un sujet que sa lettre égare d'autrui. C'est, en gros, le modèle "courant". Quelqu'un est pris de passion, s'en ouvre auprès de l'autre, et ne lui suggère que sa propre souffrance. Tout a lieu en quelque sorte à la première personne. C'est la lettre d'amour en tant que première lettre. La lettre-affection fonctionne à l'"un".

La lettre-action, comme opération sur l'adresse, réaction sur autrui, sur la pensée supposée de l'autre, avec ses deux formes principales: entreprise de séduction duplice, stratégie de repliement sur soi, de résistance à l'autre. La forme masculine (d'assaut) est double en ce que, non spontanée, elle se calcule d'après la position estimée de l'autre; la forme féminine (de recul) est, quant à elle, nécessairement une seconde lettre, une réponse, sinon négative, du moins prudente et négociée à la première forme. Deux sera le chiffre de la lettre-action.

La lettre-abstraction, enfin, comme réactualisation des deux modes précédents, sur un mode interprétatif. C'est la forme la plus complexe, en ce que la lettre prévoit et le message, et la réponse, et réinterprète ainsi à l'infini le moindre de ses propos: c'est la

lettre elle-même qui devient ainsi l'objet de la lettre, et non plus le destinataire, ni même le destinataire. Le fonctionnement sera ici "ternaire" en ce que la lettre intervient comme un tiers terme, et que l'interprétation infinie développe une position supplémentaire de lecture et d'écriture de la lettre.

Tel est donc le cadre à l'intérieur duquel se déroulera notre analyse du texte de la lettre d'amour. Le scriptum comme élément volatile, dont ni l'adresse ni la codification ne viennent à bout, sera cette matière à la stylisation, à la transcription, à l'intensification de laquelle s'emploieront ces divers dispositifs d'énonciation. Ces trois dispositifs, leur apparition, leur recoupement, leur communication, leur exclusion, feront l'objet de notre analyse. Quel est l'imaginaire auquel répondent chacune de ses modalités? Comment fonctionne tel dispositif, tel autre, à quel moment de l'histoire? A quel type de sujet renvoie l'énonciation amoureuse, séductrice, défensive? Quelle inscription la lettre d'amour réussit-elle de l'Autre? Autant de questions qu'on désire aborder, auxquelles, ce nous semble, il n'est possible de répondre qu'en postulant abstraitement l'impossibilité d'écrire, non pas une, mais la lettre d'amour. Il n'existerait ainsi que des procédures de stylisation, d'effectuation, se traduisant dans des dispositifs de régulation intervenant sur un manque à dire fondamental, une absence fondatrice au creux du discours amoureux: l'Autre. La lettre n'est pas seulement converser avec l'autre en son absence; ce qui y est dit, ne peut l'être que là, et du seul fait de cette absence, s'affirme. Ce qui prime dans le jeu de la destination est donc l'incessante défaillance de la langue à réussir que l'amour et la lettre ne fassent qu'un, que la langue et le désir s'énoncent simultanément; c'est cette même défaillance qui fait qu'entre l'autre et la lettre, c'est la lettre qui fait la différence. La lettre est une négativité qui se joue entre les deux premières personnes du singulier: "Je n'ai rien à te dire, sinon que ce rien, c'est à toi que je le dis", écrit en fait Werther à Charlotte (29).

Nous nous intéressons à la stratégie humaine "lettre". Nous désirons par conséquent savoir à quels usages elle se destine, sous quelles conditions, accompagnée de quels effets. Admettons provisoirement ceci, que nos analyses corrigeront au fur et à mesure: la lettre est une technique d'approche de l'autre, visant à attirer celui-ci autant qu'à s'en approcher soi-même. Incursion par voie de texte dans la vie d'autrui afin d'intervenir sur la forme de sa demande, la lettre d'amour est une mesure d'anticipation sur le désir de l'Autre. Moyen de relance voire même de rupture, la lettre est avant tout une précaution prise à l'égard de sa propre personne: c'est un garde-fou autant que le signe d'un abandon. Nous ne tirons pas tant nos enseignements de la vie "courante" que des textes de fiction en lesquels la lettre est mise en oeuvre. Une description s'impose des abords de notre objet, une vue extérieure, un premier tour d'horizon. Le roman possède l'avantage de fournir quelque éclairage sur les foyers de réception et d'émission d'une lettre, on y apprend comment cela est reçu et lu, écrit selon quel rituel. Sur ce point, nos correspondances existentielles restent muettes le plus souvent. Nous avons déjà soulevé ce point: l'écriture, quelque soit son régime, est toujours un mixte, à la fois de fiction et non de fiction. Le roman informe la lettre. Mais n'en va-t-il pas toujours ainsi? Avec la lettre un roman m'arrive, en miniature, un événement à ce point fort, émotionnellement, qu'il évacue le rapport au quotidien. C'est lu sur un fond unique, de base: je lis le roman, m'identifie à l'autre de fiction, me projette hors de moi, en lui; je lis la lettre, et fais ainsi l'économie de cette identification, je suis en roman, c'est l'autre de fiction qui me revient, je me le deviens, à mon tour, sans avoir à faire le détour par le roman. Le report est le même: c'est dans le transfert que je m'identifie; c'est dans le transport que je bénéficie d'un surcroît d'être ou d'identité. Cela cesse un instant de n'arriver qu'aux autres, un peu du roman m'atteint en personne, son essence romanesque me saisit. Voyez d'ailleurs comment les lettres souvent se rangent: qu'elles se glissent entre les pages d'un volume en cours, ou qu'elles se conservent, rangées dans l'ordre et nouées de faveurs

roses, c'est prédilectivement dans la perspective obligée du livre qu'elles se gardent. Que nous dit, dans cette contiguité scripturaire, l'ensemble fictionnel des romans sur la pratique épistolaire? Comment le phénomène est-il massivement présenté, représenté? Que peut-on déduire des actions mises en évidence par le service postal romanesque? Quelles sont les constantes qui peuvent nous fournir une description minimale du phénomène "lettre"? En nous servant tantôt ouvertement, tantôt implicitement de notre corpus, ainsi que de quelques autres textes écartés de notre analyse en détail, nous voudrions passer en revue ce qui pourrait être qualifié de répertoire phénoménologique de l'effet-lettre. De quelle façon lire une lettre qui ne nous arrive pas, mais que nous prenons aux autres? A partir d'où recevoir, de quelle position réceptionner, ce qui vraisemblablement ne s'adresse pas à nous, en particulier? S'agit-il d'encore de s'identifier? Mais alors, à qui, auquel des deux que la lettre met en absence l'un de l'autre? Ces questions, que nous ne pouvons pour l'instant que laisser en suspens, ne peuvent manquer d'affleurer dès lors qu'aux abords de la littérature et de ses fictions romanesques, surgit l'ombre de ces courts écrits que l'on appelle épistolaires: entre la lettre et ce qui se désigne communément comme l'ensemble des belles-lettres, il y a plus que la simple contiguité qu'un jeu de mot assure. La littérature n'est peut-être qu'une lettre mise au pluriel. Et, si facilement, et sans trop de gêne, nous sommes en mesure d'apprécier missives et billets venant d'ailleurs, et que nous ne faisons qu'interceptionner, détourner même, c'est sans doute que d'emblée et dans le plus intime de sa nature, la lettre jamais n'arrive entière, qu'elle est au départ déjà détournée d'elle-même et des autres, et que s'égarant, c'est à nous qu'elle arrive le plus sûrement: où il ne faut pas. L'indiscrétion est la base même de toute lecture. Sans elle, sans cet élan qui nous pousse à aller voir précisément où nous sommes exclus, nul texte n'obtiendrait sa lecture. C'est dans ce sens encore que la lettre qu'on détourne est le modèle même de toute lecture.

N'est pas lettre tout ce qui s'adresse: des gestes très dissemblables se laissent répertoriés, des conduites diverses, voire opposées, dans leur visée comme dans leur effet. Dès lors qu'inscrite dans le champ du Désir - nous parlons amour - l'adresse varie ses appels, selon une série de modalités dont il faudra que nous tenions compte: le degré d'abandon de soi, l'ampleur de la cession d'autrui qu'on envisage; jusqu'à quel point avouer, faire avouer, se déclarer, le taux de publicité, d'intimité qu'on attribue au message, par rapport à sa teneur de secret; le degré enfin, d'absence dont la lettre procède. Autant d'infimes modalisations dont la lettre fait part, de figures mal dessinées encore. En voici quelques-unes de répertoriées. Admettons qu'à la lettre soit opposée d'abord la conversation, la parole échangée sans médiation. Le thème de la première rencontre montre à souhait la difficulté de l'abord: on ne trouve à se parler qu'au moyen d'une lettre, soit que l'environnement social est trop contraignant, soit, et plus vraisemblablement, que parler n'est pas osé. Des sujets s'observent, se prennent et se déprennent par le biais de la lettre, ne se séduisent que par ce détour, enfin s'en arrangeant comme s'il n'était d'autre instrument à leur Désir. Muet en présence de sa bien-aimée, l'amoureux n'est que d'autant plus bavard, dès que celle-ci lui tourne le dos. La lettre lui convient mieux que la conversation; ainsi Rousseau: "Je me souviens qu'une fois Madame de Luxembourg me parlait en raillant d'un homme qui quittait sa maîtresse pour lui écrire. Je lui dis que j'aurais bien été cet homme-là, et j'aurais pu ajouter que je l'avais été quelquefois" (25). Une même préférence se profile du côté de la femme: "Il faut être hardie pour dire le premier je vous aime, il ne faut qu'être amoureuse pour l'écrire" (26). La lettre d'une certaine façon contourne la censure que le langage parlé maintient, saute la barrière, franchit l'interdit: on s'avance en cachette, on ne se montre qu'en cachette. On adresse, donc on socialise: non pas un pacte s'élabore, mais une convention s'institue. La lettre se heurte à des barrières internes, rencontre l'interdit dans sa propre parole. Une poussée l'anime, qui pour être reçue, se doit d'être atténuée. Des

formules toutes faites s'imposent, qui régularisent l'énonciation passionnelle. La lettre que je vouais à la sincérité, à la franchise, à la transparence de soi à l'autre, se voile du seul fait qu'un autre est à son bout: l'enveloppe est dans la lettre, qui en contient l'expression.

Dans la lettre, je suis un autre; l'autre y est mien. La lettre a deux faces: elle est un signe, un message, mais agi: on s'y délègue; on s'y prolonge, on agit sur l'autre par son biais. Elle est représentation active. La lettre, de surcroît, agit à ma place bien mieux que je ne le pourrais, opère en mon nom sur autrui, sans même qu'il y paraisse. Loin d'être le simple appareil d'une communication, la lettre est un système de pression: ce que je vise par son oeil, c'est une saisie, c'est une emprise; je tente d'obtenir que l'autre cède à mon injonction, se conforme à l'appel que je lance. Toute lettre contient ainsi un mot d'ordre, à des degrés divers de formulation; elle exige qu'on se rende à son péremptoire "il faut". La lettre est donc soumission à cet ordre: "Vous ordonnez, il faut obéir", écrit à Julie St-Preux (27). Il ajoute encore: "Il n'est point d'ordre auquel je ne souscrive, hors celui de ne vous aimer plus". C'est un discours d'allégeance, de parfaite sujétion: "T'obéir, adorer ta lettre. Ces thèses des amants constituent la doctrine politique de l'amour fou" (28).

L'autre peut d'autant mieux céder à mes exigences, que je ne suis pas là pour mesurer mes effets de lettre. C'est d'un même geste que j'endors l'oeil de sa conscience, et que je lui substitue mon oeil propre. Telle personne qui "compose" en ma présence, ou en remet, de l'autre côté de la feuille, au contraire, m'appelle, me tire vers elle. Impunément, et en retrait, puisque je n'ai pour tout regard sur cette scène de soumission, que celui qu'octroie ma lettre. C'est un clin. C'est donc émis en situation de déprise, d'impuissance; mais ça contient de quoi atténuer l'impuissance; quoiqu'oublié, par exemple, je parviens à m'imposer du seul fait d'écrire, et cela indépendamment de ce que j'écris. Une lettre est toujours un double moment: c'est reçu comme une chose, c'est lu comme un mot; c'est alors admis, aussi bref



que cela soit, quitte à être par la suite rejeté: "Mon petit mot allait, la fâchant sans doute (...) me faire du moins entrer invisible et ravi dans la même pièce qu'elle, allait lui parler de moi à l'oreille (...) allait faire jaillir, projeter jusqu'à mon coeur enivré l'attention de maman, tandis qu'elle lirait mes lignes. Maintenant je n'étais plus séparé d'elle; les barrières étaient tombées, un fil délicieux nous réunissait. Et puis ce n'était pas tout: maman allait sans doute venir" (29). La lettre est comme un objet transitionnel: au jeu de la bobine, le coup de "da" l'emporte sur le "fort". Non seulement l'autre est forcé de m'écouter, il doit encore m'entendre. J'atteins deux fois, celle de la lettre, celle de la vie: double impact de ma lettre. La forme de cet abandon est la réponse, la lettre en retour. Je ne conçois mes billets qu'en vue d'en obtenir les contre-marques. Qui répond se commet, se compromet; car une connivence s'installe d'emblée: on est dans un même secret. Dans un même aveu, tout autant: une enveloppe cachée dans un tiroir ou mise en évidence sur le rebord d'une cheminée suffisent à jeter le discrédit dès lors que découvertes. L'abandon de l'autre est progressif, procède par étapes: on commence par céder à celui de la lettre, on finit par se rendre à l'appel du sujet réel. Qui répond, déjà se répand, cède à l'une au moins de mes demandes. L'attente fabrique la lettre, elle l'écrit. Une lettre m'arrive à la façon d'une secousse: c'est un événement qui ébranle le sujet, l'évanouit. "On me dit qu'il y a une lettre, je tressaille; je la demande agité d'une mortelle impatience; je la reçois enfin. Julie, j'aperçois les traits de ta main adorée! La mienne tremble en s'avançant pour recevoir ce précieux dépôt"(30). La lettre est reçue comme un fétiche, un objet partiel, une émanation de l'autre, et c'est peu à peu seulement qu'elle se lisibilise: "Je n'ose porter la lettre à ma bouche, ni l'ouvrir devant tant de témoins. Je me dérobe à la hâte; mes genoux tremblaient sous moi; mon émotion croissante me laisse à peine apercevoir mon chemin; j'ouvre la lettre au premier détour, je la parcours, je la dévore" (31). A la réception brusque de la lettre, à l'immédiateté de son arrivée, répond tout un rituel d'ouverture, un cérémonial d'accommodation au fait postal subit. La distribution du courrier, l'acheminement par la Poste signifient une dramatisation de la lettre: celle-ci arrive à la façon d'un évé-

nement particulièrement fort, angoissant même. Le sujet est propulsé dans une temporalité inouïe, achronique, il est littéralement déplacé. C'est d'un seul coup que la lettre fait irruption, que le sujet défaille. Le message de la lettre est déjà tout joué dans sa seule arrivée: on accuse réception comme on accuse le coup. A la vitesse de son exécution, répond donc la lenteur des procédures de lecture: on atermoie, on diffère le moment de se rendre à la lettre, on choisit les circonstances, les lieux: c'est un pas-à-pas. Une résistance mêlée de précipitation. La graphie elle-même, la "manuscriture" participent de ce mouvement lent, de conquête du sens. Sa lisibilité relative fait de la lettre un objet à relire, à reprendre. La lettre est d'abord une écriture personnelle, que l'on peut par exemple reconnaître, dès l'enveloppe, au premier coup d'oeil. Illisible, son sens ne se dégage que peu à peu; la signification est gagnée sur l'obstacle que constitue la difficulté du décryptage. Ce peut être une tactique, que d'ainsi fragiliser la transparence du message, et intéresser l'autre par le voile de l'écriture. Mais la "lettre d'amour" est celle qui s'écrit lisiblement, en toutes lettres, et offre ainsi la transparence de son message à travers l'enveloppe diaphane de son écriture (32). Recevoir une lettre, cela contient l'assurance qu'une histoire se produira; c'est la promesse d'un roman: "Je songeais à la petite feuille de bloc-notes que m'avait passée Albertine: "Je vous aime bien" (...); je me disais que c'était avec elle que j'aurais mon roman" (33). Animé par la perspective romanesque, le sujet se rend à l'appel de la lettre: c'est consommé sur ce fond narratif, avec un début, avec une fin: on brûle les lettres, on exige leur retour, on revient au code.

On rédige dans le but non avoué, d'obtenir les mots qu'on désire entendre. Qui écrit ne vise rien tant que le bonheur de sa propre expression: c'est bien soi qu'on adresse à autrui; c'est bien soi également qu'on attend en retour, augmenté du désir manifesté par l'autre. J'écris pour me conforter, me combler comme destinataire: "l'émetteur, dit-on, reçoit du récepteur son propre message sous une forme inversée" (34). C'est cette prime d'identité qu'on recherche dans la lettre qui nous est rendue. Lire, c'est mesurer, comparer des degrés d'expression, c'est évaluer le taux de désirabilité qui nous

revient: ici, on me vousoie à nouveau, là "mon cher ami" est venu déloger "mon bien aimé" qui figurait encore dans une lettre précédente; le prénom est omis cette fois-ci, ce n'est plus "je t'embrasse de tout mon coeur", mais "toute mon amitié" seulement. Déceptions de la réception. L'autre n'écrit jamais assez dans le sens qu'on désire. L'envoi promet plus que le message ne peut tenir. Aussi bien, nulle lettre n'est jamais définitive, ultime. Un principe d'usure s'installe au creux même de la lecture. Les lettres se gâtent, le papier jaunit, l'encre pâlit. Il en va de même de ce qu'elles disent: certaines s'effacent même au moment où on les ouvre. Toutes cèdent à un progressif principe d'entropie. Il faut donc sans cesse les récrire, en écrire d'autres. Autrui ne s'avoue jamais assez, ou se montre trop discret: "Je relisais sa lettre et j'étais tout de même déçu du peu qu'il y a d'une personne dans une lettre" (35). Si "la lettre ne nous semble insuffisante qu'en la lisant" (36), c'est assurément qu'on y espérait plus qu'il n'y est consenti. La lettre ne peut à la fois combler le réceptionniste et le lecteur. La lettre superlativise le moindre propos: c'est un effet de son irruptivité. Tout y prend une ampleur inconsidérée. L'amour qu'on y jure est plus éternel que celui qu'un baiser scelle; une rupture d'autant plus irrévocable, qu'aucun geste ne l'atténue. En même temps, la lettre est le lieu même du semblant, c'est un simulacre de présence, c'est encore un simulacre de discours. Il n'est pas, dans l'immédiat, vérifiable; on le croit, cependant, sur parole. On croit au geste, on adhère au sens, alors même que rien n'assure cette véridiction. L'autre ne dispose que d'une seule face, ne peut confronter mes paroles aux traits de mon visage qui l'accompagnent. Le cachet de la Poste fait foi: effet de vérité de la lettre, quand bien même elle serait pure feinte, ruse ou mensonge. "Il lui écrivait tout d'un coup une lettre pleine de déceptions feintes et de colères simulées qu'il lui faisait porter avant le dîner. Il savait qu'elle allait être effrayée, lui répondre, et il espérait que dans la contraction que la peur de le perdre ferait subir à son âme, jailliraient des mots qu'elle ne lui avait encore jamais dits; - et en effet c'est de cette façon qu'il avait obtenu les lettres les plus tendres qu'elle lui eût encore écrites, dont l'une commençait par ces mots: "Mon ami, ma main tremble si fort que je peux à peine écrire"

(37). Jeu du contreseing sur la franchise, de la publicité sur l'énonciation vraie. La lettre n'arrête pas d'osciller entre le désir d'exposer la franchise qui l'anime, la véracité du sentiment qui la pousse, et d'induire l'effet que sur l'autre cela produit. Le bonheur de l'épistolier semble se subordonner au bonheur du destinataire. On ne veut réussir sa lettre que pour mieux jouir de son retour: la réponse qui y est faite doit advenir à la façon d'une prime de jouissance. Que l'autre s'abandonne à un point tel qu'écrire lui devient impossible, serait l'équivalent dans la lettre d'un orgasme: meurs donc, serait l'injonction secrète de tout acte épistolaire. Ta lettre me tue, la proclamation ouverte qu'on lui rend (38). L'épistolaire désigne une activité générale: on y est occupé sans relâche. Soulignons l'extrême mobilité des postes et des postures, sans cesse abandonnés pour être aussitôt réinvestis. Peu profond ancrage des attitudes prises: à peine finit-on d'écrire, qu'on est en position d'attente. La main tout juste retirée de la fente postale, déjà se tourne, tendue en demande. En situation de correspondance, on s'apprête sans cesse à recevoir. Une lettre ne reste pas longtemps sans réponse, une seconde missive est déjà sous la main, pour relancer l'autre. On ne communique qu'entre captifs: des lettres s'échangent entre prisonniers seulement: ni l'un ni l'autre ne sortent "de peur de manquer une dépêche". Bonheur de l'échange amoureux: après ta lettre, avant la mienne - un court moment de comblement. Désespoir à l'intérieur du même échange: après ma lettre, avant la tienne - toute l'étendue de l'attente, du tourment postal. C'est un double battement. L'amour et la lettre seraient ainsi les deux faces d'une même feuille: l'un serait l'envers de l'autre, l'amour, ce sur quoi la lettre ne cesse de se retourner. Un décalage essentiel, un déséquilibre interne habite la lettre d'amour, qui passe la destination. Que la destination, loin d'arrêter, aggrave encore: une lettre appartient-elle au destinataire, au signataire? En fait, elle n'arrête pas d'osciller entre les deux: sans cesse sur le point d'être lue, et toujours venant juste d'être adressée. Elle va être lue, elle vient d'être écrite, voilà l'étrange et paradoxale temporalité de la lettre. Telle serait, en quelques mots, la phénoménologie de la lettre. Recevoir, composer, attendre ou mesurer une lettre. Pour universel que puisse apparaître le comportement épisto-

laire, il n'est pas pour autant immuable: des usages très différents se laissent répertorier selon les temps et les situations, des fonctionnements divers selon l'imaginaire dont se couvre la pratique de la lettre. Sans tomber dans le travers d'une analyse historiciste, nous voulons donner la mesure de ces menus déplacements et altérations qu'a connus la lettre amoureuse. Une approche analytique s'impose donc, du texte même de la lettre, dans son cheminement à travers la littérature, qu'elle n'a cessé de hanter, d'habiter de l'intérieur, comme le creux même où écrire s'origine: son pli infinitésimal, son repli indéfini.

Cependant, si la lettre et le roman, la fiction, échangent ainsi leurs signes et signifiants, s'ils se maintiennent dans un même espace ou occupent des chambres contigues, des différences très nettes et suffisantes continuent d'exister entre les deux pratiques. Ces différences ne concernent pas seulement des problèmes de "genre"; elles se situent encore à un tout autre niveau. Il s'agit de la façon dont la réception s'effectue. La lettre n'est peut-être qu'un roman qu'on lit avec plus d'entrain, plus d'empressement, plus de sollicitation encore. Là où le roman procède par plans et contours et suppose une vision globale, relative à un tout à saisir, la lettre demeure essentiellement fragmentaire. Il y aurait ainsi, entre les deux usages, une différence de distance. La lettre ne conçoit pas le recul, que le roman implique. Mais déjà le point de vue de la vision n'est plus satisfaisant. Car si le roman est avant tout une aventure de l'oeil, et l'optique le régime selon lequel sa lecture fonctionne, on ne saurait en dire autant de la lettre. On y est à ce point rapproché des lignes du texte que toute distance intérieure semble annulée (nous parlons, c'est entendu, de lettres d'amour, de lectures passionnelles, dévoreuses du texte!). Le tactile l'emporte sur l'optique. On lit un roman, on est dans une lettre, on l'habite. L'oeil a une fonction digitale, il est un doigt, une main: "Vos chères mains ont touché cette feuille", s'écrit l'amoureux; "Ah, baiser ce papier que sa main a touché", dit Hugo. Le toucher prime sur la vue, lire vient ensuite. La main est l'organe prédilectif du "lettré": déchirer une lettre, la tenir fiévreusement, la froisser, l'ouvrir, la déplier, tous ces gestes font appel à la dextérité du

sujet.

Mais c'est surtout dans la saisie phantasmatique de la lettre que le toucher intervient en force. La lettre est alors hallucinée comme un corps, comme une émanation physique de l'autre: on la baise, on la glisse entre les seins, on l'inonde de ses pleurs, on s'y plonge, on s'y réfugie comme dans des jupes. On aspire son parfum. "Cette lettre que je touchais durant le voyage comme un avare tâte une somme en billets qu'il est forcé de porter sur lui. Pendant la nuit, je baisai le papier sur lequel Henriette avait manifesté ses volontés, où je devais reprendre les mystérieuses effluves de sa main" (39). Toute une synesthésie s'élabore, d'où la vue semble exclue. La lettre ne fait voir qu'imparfaitement, ne visagéfie guère, divulgue mal la face. La saisie est tactile, l'appropriation haptique (40). Une écriture "lisse", une lecture qui serait avant tout un "lissage", se conçoivent alors comme étant caractéristiques de la saisie amoureuse de la lettre (41): la lettre demande à être touchée. Elle semble quelquefois n'être que l'extension de la peau. Une pellicule de langage.

#### NOTES

- (1) GENET, J., *Entretiens*, in *Le Magazine Littéraire*, 174, 1980, p.20.
- (2) Ibid., p. 32.
- (3) Ce procédé, on le retrouvera au détour de plus d'une de nos analyses, la lettre se parsemant des membres défaits du nom propre, donné dans le désordre. C'est ainsi que Derrida, auteur d'un livre sur Genet, dans un ouvrage intitulé *La Carte postale*, fait usage du même procédé: la carte postale est jouée à travers le couple qui figure en image à son verso: Socrate/Platon, à la façon d'un anagramme.

- (4) *Les Nouvelles Littéraires*, 2631, avril 1978, pp. 15-22. Voir aussi la revue *Silex*, *Lettres d'amour*, 21, 1982.
- (5) DERRIDA, J., *La Carte postale*, Paris, Flammarion, 1980, p.69.
- (6) BARTHES, R., *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p.5.
- (7) Nous songeons principalement à la tentative d'approche sémiotique globale, proposée par Henri Quéré dans le cadre du colloque "Les Correspondances", organisé à Urbino, en été 1984, et intitulé *D'une Lettre l'autre: co-responsance*. Bouvard ni Pécuchet ne devaient être plus convaincants. Ils avaient, il est vrai, la littérature pour eux.
- (8) Pour mémoire, le résumé de la double scène dont se compose cette histoire. La reine tient en main une lettre compromettante, lorsque le roi et son ministre entrent; elle peut tout juste laisser la lettre choir comme un "rien" - que le ministre a tôt fait derepérer: il s'en accapare frauduleusement, devant les yeux de la reine, qui ne peut rien dire. La police a beau, par la suite, fouiller les appartements du maître-chanteur, elle ne découvre pas la lettre. C'est alors qu'entre en scène Dupin, le limier; celui-ci découvre que la lettre, que tous cherchaient dans les recoins, était à vrai dire exposée à la vue de tous, et donc invisible.
- (9) DERRIDA, J., *Le Facteur de la vérité*, in *La Carte postale*, Paris, Flammarion, 1980.
- (10) BARTHES, R., *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p.217.
- (11) *Ibid.*, p.211.
- (12) DOTREMONT, C., *Traces*, Bruxelles, J. Antoine, 1980, p.40.
- (13) Nous renvoyons encore aux travaux de J. Derrida, repris dans *La*

**Carte postale.** Mais également aux recherches récentes de Monique Schneider sur les lettres "théoriques" de Freud, le savoir se constituant peu à peu travers l'échange épistolaire, p. e., avec Fliess. Voir les actes du colloque d'Urbino, sur "Les Correspondances",été 1984; du colloque de Nantes, sur "La Correspondance", novembre 1982; du colloque sur "L'Amour", juillet 1982, Cerisy.

(14)Voir JAKOBSON,R.,**Essais de linguistique générale**,Seuil, 1963.

(15)ESCAPIT, R., **Théorie générale de l'information et de la communication**, Paris, Hachette-Université, 1976,p. 27.

(16)Ibid., p. 27.

(17)JAMES, H., **Dans la Cage**, in **L'Autel des morts**,Paris, Stock, 1974.

(18)DERRIDA, J., **Télépathie**, in **Furor**, 2, p. 9.

(19)DELEUZE, G., GUATTARI, F., **Kafka**, Paris, Minit , 1975, p. 61.

(20)BARTHES,R., **Fragments d'un discours amoureux**, Paris, Seuil, 1977, p. 187.

(21)Barthes oppose "scriptible" à cela qui ne serait que lisible: Lettre "morte" en quelque sorte, et non plus production de sens. Voir S/Z, 1970. Dérivé de là, notre "scriptum" doit tout autant à ce que dans un ouvrage ultérieur, Barthes appelait "punctum": cela qui dans l'image vous point et vous pointe, désigne l'autre dans sa blessure; le "punctum" s'oppose au "studium" qui est l'application, et concerne la règle qu'on observe. Voir **La Chambre claire**, Paris, Gallimard, 1980. Sur le dégagement d'un troisième sens, supplémentaire au message proprement dit et à son interprétation symbolique, voir **L'Obvie et l'obtus**, pp. 43-58. Ce troisième sens est très proche de ce qu'il décrira par la suite comme "punctum": il convient également à notre désignation du "scriptum".



- (22) Lettre personnelle, datée de juin 1984.
- (23) Action, affection, abstraction: nous empruntons cette triade, elle-même dérivée des travaux de Peirce, auxquels nous reviendrons, à une recherche menée par Gilles Deleuze dans le champ du cinéma. **Image-Mouvement** se présente comme une manière de typologie des images en rapport au mouvement. Voir DELEUZE, G., **Image-mouvement**, Paris, Minuit, 1983.
- (24) BARTHES, R., **Fragments d'un discours amoureux**, p. 187.
- (25) ROUSSEAU, J.-J., **Confessions**, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1968, p.181.
- (26) Cité in VERSINI, L., **Laclos et la tradition**, Paris, Klincksieck, 1968, p.248.
- (27) ROUSSEAU, J.-J., **Julie ou la Nouvelle Héloïse**, Paris, Garnier, 1960, p.96.
- (28) LEGENDRE, P., **La Lettre d'amour**, in **Paroles poétiques échappées du texte**, Paris, Seuil, 1982, p.96.
- (29) PROUST, M., **Du côté de chez Swann. A la Recherche du temps perdu**, I, Paris, Gallimard, Pléiade, 1954, p. 30.
- (30) ROUSSEAU, J.-J., **op.cit.**, p.46.
- (31) Ibid.
- (32) Sur ce point, nous renvoyons à notre article **Ce peu d'écriture d'elle**, paru dans **La Peinture du signe, Barthes, Rapports/Het Franse Boek**, 2, 1983. Y figure en creux cette coïncidence du graphisme et du scriptum, que réalise C. Dotremont (voir **Traces**): "C'est en voyant l'écriture de Gloria dans son nom et son adresse à elle que je préfère découvrir que cette lettre est d'elle (...) Son écriture"

ture vient là de plus de spontanéité, voir d'automatisme; elle écrit là, sur le rabat de l'enveloppe, son nom, son adresse, quelque soit la lettre qu'elle écrit (...) C'est une communication techniquement postale (...), un peu d'écriture absolument relative à elle-même" (p.42).

(33)PROUST, M., *A l'Ombre des jeunes filles en fleurs. A la Recherche du temps perdu*, I, Paris, Gallimard, Pléiade, p. 915.

(34)LACAN, J., *Le Séminaire de la lettre volée*, in *Ecrits*, I, p.53.

(35)PROUST, M., *La Fugitive (Albertine disparue). A la Recherche du temps perdu*, III, Paris, Gallimard, Pléiade, p. 453.

(36)Ibid.

(37)PROUST, M., *Du côté de chez Swann*, p. 225.

(38)Voir sur ce point, mais nous y reviendrons, l'article de Ch. GRIVEL, *La Lettre qui tue*, à paraître dans les Actes du colloque "Les correspondances", Urbino, été 1984.

(39)BALZAC, H., de, *Le Lys dans la vallée*. In: *La Comédie humaine*, IX, 1978, p. 1083.

(40)Sur cette différenciation de régime d'appropriation, voir l'opposition entre le "lisse" et le "strié", dans DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

(41)"La fonction haptique et la vision proche supposent d'abord le lisse qui ne comporte ni fond, ni plan, ni contour, mais changements directionnels et raccordements de parties locales" (*Mille Plateaux*, p.619). On ne saurait ainsi mieux définir l'épistolaire comme espace lisse, par opposition à l'espace strié, hiérarchisé

du roman; on ne se souvient jamais que de la plus récente lettre, l'épistolier a la mémoire courte; la lettre se conçoit au coup par coup, sans unité, sans effet de centre.





**IMAGE UN**

Ce n'auront d'abord été que sourdes récriminations, plaintives lettres, extatiques délires, lamentations solitaires, éperdues, sans retour. L'autre ne répond pas, ou mal, ou à côté: "Que vous m'êtes cher, et que vous m'êtes cruel"; "Au moins souvenez-vous de moi"; "Votre silence me fait mal"; nous n'avons pas "la même langue". Le discours n'est plus que de cela: "Je souffre, je vous aime et je vous attends". Qui parle ainsi? Ce sont femmes, le plus souvent délaissées, qu'un amant rapide, un ami volage abandonnent au seuil de la Religion. Souffrance des femmes de lettre. Héloïse depuis son couvent, la religieuse portugaise du fond de sa retraite, lancent en vain leurs appels, lancinantes et repliées.

Entre l'indicible amour et la nécessité qu'il y a d'en parler, de le parler, cet amour, il existe ce fossé, cette béance, cette fosse de Babel: toute l'étendue de la lettre. S'élève ainsi, figure encore incertaine, la lettre: un grand discours féminin, tout occupé du Regret. Curieusement, les premières lettres à cristalliser une mémoire sont déjà des dernières lettres. L'amant est loin; la Délaissée s'adonne à la lettre, à défaut de se livrer à lui. Discours mixte, qui participe de plusieurs genres à la fois, la Lettre est essentiellement féminine, se détache d'elle, la femme, comme un fragment amoureux: elle est ainsi de part en part hantée par l'expérience douloureuse de la Séparation. Parole raturée par la faute, le regret, le remords, l'agitation, le trouble, le délire, le sentiment s'irrite à se frotter à l'écriture, s'exacerbe. La femme que tout jusqu'alors tenait éloignée de l'écriture, n'y fait son entrée que sous une forme pathologique: par la transe ou par l'extase.

On a coutume d'associer au point d'émergence de cette figure épistolaire, Héloïse et ses lettres. N'inaugure-t-elle pas, et pour long-

temps l'installe, ce discours victimal féminin? Depuis sa cellule de recluse volontaire, elle ne laisse cependant aucun doute subsister sur la nature de sa vocation: "À toutes les étapes de ma vie, Dieu le sait, c'est à toi plutôt qu'à lui que j'ai désiré plaire. C'est ton ordre qui m'a fait entrer en religion" (1). Et lorsqu'elle reproche à Abélard son silence, ou le peu de cas qu'il fait d'elle dans ses lettres, elle emprunte un langage tout empreint de mysticisme: "Plus de ces mots qui me percent le coeur comme des glaives, et me causent une angoisse pire que la mort" (2). De bienheureuse, Héloïse connaît alors tous les tourments: sa Passion s'écrit avec majuscule: moins blessée que stigmatisée, Héloïse s'apparente aux grandes mystiques dont son siècle est bouleversé; et son discours ressemble étrangement aux paroles des amantes de Dieu. "Le désespoir, dit-elle, infini succède à la volupté infinie" (3). Comment n'être pas sensible, en effet, à la proximité qui existe entre cette écriture-plaie, cette blessure au langage dont s'extraît la lettre d'amour, et le discours empourpré, ambigu, des visitées divines, des bienheureuses et saintes mystiques; à leur co-apparition aussi, comme si une seule et même expérience, non pas de Dieu mais de la langue, les faisait se déployer sur une même feuille: les deux faces d'un même interdit qu'elles contournent plus qu'elles ne le transgressent?

L'expérience mystique toutefois, l'extase dûment menée jusqu'à son terme est une lettre dont nul destinataire ne vient enrayer l'emballement ni le délire. Un discours qui ne bute sur rien, ni personne. La lettre amoureuse, elle, se définit de se heurter sans cesse à l'autre, de tourner court à cette occasion. L'autre, en l'espèce d'Abélard, n'arrête pas d'infléchir le cours de l'amour, d'en irriter la blessure, d'en contraindre le délire. A aucun moment la religieuse portugaise, autre incarnation de ce sacrifice, ne parvient à accéder à une sorte de sérénité: la lettre entretient, voire augmente son mal autant qu'elle l'adoucit, du seul fait d'être adressée, de se destiner encore, de s'assurer une limite: "toi plutôt que lui", que Dieu, tel est le seuil auquel se situe son discours, quand bien même il présente de l'extatisme, tous les symptômes: "Je fus si accablée de toutes ces émotions violentes, que je demurai plus de trois heures privée de



tous mes sens"(4). Ou encore: "J'ai eu un accès de désespoir qui m'a donné des convulsions qui ont duré quatre heures"(5). L'on n'est pas loin des continuelles douleurs auxquelles s'exposent dans la jouissance stigmatisées et recluses: "Puis-je jamais être sans maux tant que je ne vous verrai pas? Je les supporte cependant sans murmures, puisqu'ils viennent de vous" (6). Abnégation du corps féminin, dont la surface s'offre en support aux marques qu'y dépose la Passion, et qui de surcroît prend sur elle la douleur universelle: "Je ne puis suffire à mes maux. Comment pourrais-je supporter la douleur que me donneraient les vôtres, qui me seraient mille fois plus sensibles"(7). A vrai dire les deux expériences trouvent les mêmes accents, les mêmes intonations pour conjuguer la jouissance et la douleur; la femme et sa lettre sont en souffrance: "Je fais mieux qu'aimer; je sais souffrir; je saurai renoncer à mon plaisir pour votre bonheur"(8). Tu es le tiers absent dont je te parle, semblent affirmer les lettres d'Héloïse. C'est que l'amant n'est là, en somme, que pour mémoire, que pour assurer la continuité d'un flux amoureux, qui le dépasse. L'Amante dit: "J'ai besoin de vous pour vous aimer"(9). Elle dit encore: "J'écris plus pour moi que pour vous"(10). Face à cet amenuisement, cet atténuation de la figure réceptrice se dessine une véritable multiplication de la figure émettrice, qui se prétend tour à tour la soeur, la fille, l'épouse et la servante, voire la concubine ou la putain de celui auquel si violemment elle s'adresse. Tout se passe comme si le discours emporté, emballé de la Passion féminine ne tournait à plein régime qu'à vide: avide d'une réponse que son extrémité même empêche: "Ah! mon ami, que j'ai mal à l'âme; je n'ai plus des mots, je n'ai que des cris"(11). Entre les amants, une seule lettre circule, que la femme adresse, que l'autre ne reçoit pas, pas entièrement, qu'il lui arrive de ne lire qu'à demi. C'est un pur simulacre de réception, une figure à ce point fantômatique, qu'il n'est aux yeux de l'autre que l'occasion d'un retour; un mot de sa part équivaut à une vision de son côté: "Celui que je ne peux plus voir, le voilà en chair et en os, je le vois à travers ce qu'il écrit" (12). Apparition bien éphémère, décevante hallucination, si on la compare aux imposantes visitations dont bénéficie l'extatique. C'est qu'entre les deux il y a, qui les distingue, la différence de la lettre: une correspondance

n'est possible qu'à défaut de la lettre; faire usage de celle-ci est nécessairement rater l'autre. C'est ce que sans nul doute a dû comprendre Héloïse: "Il n'est plus question de m'exciter à la jouissance, mais à l'amour de Dieu" (13). Décidément, on ne peut réussir et la lettre et la correspondance. L'abandonnée vivait la rupture d'un Contrat que sa lettre hystérise. C'est cependant sur une autre configuration que le Dix-huitième siècle jettera ses Lumières. Dans un livre consacré à l'Extase, Jean-Noël Vuarnet décrit comment le phénomène arrive à son déclin, en versant dans la dévotion: le rapport à l'Autre, dit-il, tend à devenir rapport à autrui (14). L'absolu se vulgarise. Dans la vie sociale, une pareille image nous est fournie par la femme vertueuse. La Dévote succède à la Mystique. C'est elle, en effet, qu'inlassablement les premiers romans par lettres mettront en scène (15). De roman en roman, le scénario ne varie guère: une femme jusqu'alors tranquille, vivant hors le cercle étroit de la mondanité et de la galanterie, se voit sollicitée avec de plus en plus d'empressement par un galant. Ses lettres lui fournissent l'occasion d'une résistance qui, même éphémère, reste forte, se veut dissuasive. En vient-elle à céder, qu'elle est bien vite abandonnée à ses remords.

#### NOTES

(1) **Lettres d'Héloïse et d'Abélard**, Forcalquier, R. Morel, 1963, p. 100.

(2) Ibid., p. 94.

(3) Ibid., p. 96.

(4) **Lettres Portugaises**, Paris, Garnier-Flammarion, 1983, p. 72.

(5) **Lettres d'amour**, J'ai lu, 1962, Julie de Lespinasse, p. 192.

- (6) **Lettres d'Héloïse et d'Abélard**, p. 104.
- (7) **Lettres Portugaises**, p. 79.
- (8) **Lettres d'Héloïse et d'Abélard**, p. 103.
- (9) **Lettres d'amour**, Julie de Lespinasse, p. 192.
- (10) **Lettres Portugaises**, p. 88.
- (11) **Lettres Portugaises**. Mais aussi bien, partout ailleurs. C'est une constante, que le cri.
- (12) **Lettres d'Héloïse et d'Abélard**, p. 71.
- (13) *Ibid.*, p. 79.
- (14) VUARNET, J.-N., **Extases féminines**, Paris, Arthaud, 1980.
- (15) L'on songe principalement aux romans épistolaires de Crébillon fils, qui inaugure en France ce genre. On reviendra sur ce point.



Dix-huitième siècle: siècle, dit-on, de la lettre. Encore sied-il, dans la proximité du Roman, d'interroger cette sorte de fatalité selon laquelle, pour longtemps, l'amour et la lettre seront associés. Que nous disent les textes là-dessus, les lettres elles-mêmes? Quelle est la Fiction qu'elles énoncent en retrait? L'arrière-fable qu'elles agencent? La secrète disposition de quel mythe? La représentation classique nous a accoutumés à un tableau essentiellement féminin du paysage épistolaire: tout y est récrimination, plainte d'âmes abandonnées. Ou bien alors échaffaudage de micro-défenses, de reculs, de résistances féminines. Elles ne répondent bientôt plus de rien. Le XVIIIe siècle accredité en effet la fiction, l'image incandescente d'une parole de femme livrée à la lettre, à l'occupation épistolaire. Mme de Sévigné, Mme de Maintenon sont "constamment rééditées et données en exemple dans les recueils" (1). La Bruyère déjà reconnaissait que "ce sexe va plus loin que le nôtre dans ce genre d'écrire" (2). Et Laclos, par la bouche de Valmont, conclut: "les femmes sont si supérieures dans les lettres d'amour" (3). La figure de l'épistolier est un dispositif d'énonciation somme toute assez récent: ce n'est qu'avec Rousseau qu'est mis en place l'image d'un amoureux par lettre enfin crédible, succédant aux pâles, évanescents libertins et leur billets échauffés simulant l'amour à des fins de conquête. De quelle nature était ce discours féminin, sur quel fonctionnement de la lettre reposait ce mythe d'un genre "naturellement" féminin? Comment la contre-scène de l'épistolier s'est-elle dégagée de cette profération uniment féminine? Ce ne sont pas là questions d'histoire littéraire, d'évolution d'un genre. Nous interrogeons une Représentation de la Lettre, en vigueur au XVIIIe siècle; nous décrivons les modifications, voire les renversements qui s'inscrivent dans l'image d'une pratique.

Bien avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, on voit apparaître en France des modèles épistolaires. L'usage du Manuel se répand de plus en plus, les Secrétaires se multiplient. Les techniques de la lettre, selon le genre, la situation, la personne à qui l'on s'adresse, sont par ce biais offertes à la répétition. "Dans les dernières années du XVI<sup>e</sup> siècle", nous rappelle B. Bray, surgit "l'image d'un genre dans lequel les contraintes techniques imposées par des usages administratifs aussi bien que par les lois de la civilité, vont indissolublement se mêler, dès que les sentiments entreront en jeu, à la fiction, importée d'Italie, d'un pathétique littéraire" (4). Si les premiers "romans" par lettres se rattachent encore à un souci pédagogique, et varient ainsi au gré des lettres les procédures épistolaires, on ne tarde pas de voir le roman se dégager de cette exemplarité qu'il affichait initialement.

Si nous décidons d'écarter délibérément de notre analyse ces modes d'emploi de l'épître, c'est que nous ne nous intéressons pas ici à la codification de la lettre d'amour: sans doute, préceptes, instructions et conseils auront-ils eu leur importance dans la formulation de l'énoncé amoureux, mais ils n'en fournissent le plus souvent que la seule lettre morte. Aussi nous a-t-il semblé plus révélateur d'interroger cette pratique, cet usage de la lettre, là où son imaginaire était serré de plus près: dans les romans d'abord, dans les lettres réelles si celles-ci subsistaient; plutôt que d'aller voir comment était codifié cet usage, nous avons voulu savoir selon quelles règles il s'était stylisé - la stylisation de la lettre étant entendue non pas comme le raffinement d'un style, mais comme la singularisation d'une énonciation, l'intensification d'une posture de discours.

L'émergence de la lettre amoureuse au sein des représentations lit-

téraires demeure un point fort obscure. Il faut sans doute, comme le montrent les travaux de B. Bray, remonter aux traditions italiennes (5). En ce qui concerne l'évolution du genre, on ne peut que renvoyer aux travaux en la matière de L. Versini, dont l'ouvrage est sur ce point essentiel (6). Cependant, une fois de plus, nous devons ici écarter ces problèmes: ils relèvent d'autres questions, et ne concernent qu'indirectement ce qui nous préoccupe - la constellation de l'imaginaire amoureux de la lettre, dans son articulation à la littérature. La plupart des critiques s'accordent à dire que les grands repères dans l'histoire de la lettre au XVIIIe siècle demeurent Rousseau et Laclos; ils estiment encore, que ce soit Rousset (7) ou Versini, qu'avec Crébillon fils une première pierre est posée à l'édifice épistolaire. Ce n'est pas le moindre paradoxe que ce soit Crébillon fils qui ait, en France, et par l'influence anglaise, donné au roman épistolaire ses lettres de noblesse. Cette oeuvre, dont le point de gravité est le libertinage galant, n'en est pas moins d'un bout à l'autre entourée par la Lettre: enveloppée par elle en quelque sorte et mise entre ses parenthèses. On a retenu de Crébillon fils, avant tout l'écriture licencieuse ou légère, avec son cortège de petits-maîtres et de galants. Les *Lettres de la Marquise de M\*\*\* au comte de R\*\*\**, premier roman de Crébillon fils, *Les Lettres de la Duchesse de \*\*\* au Duc de \*\*\**, qui viennent clore l'oeuvre avec *Les Lettres athéniennes* forment le cadre élargi en lequel s'accomplira la fiction libertine. S'il n'y a là aucun hasard, serait-ce à dire que le libertin comme figure du Désir serait en entier contenu par la Lettre? Qu'il y trouverait à émerger, comme inventé par la main tremblante d'une femme que la Lettre agite, pour enfin s'évanouir au moment où sur lui la Lettre se referme? Ce serait le phantasme initial, celui sur lequel s'ouvre l'épistolaire amoureux, et que l'imaginaire littéraire, à travers ses incarnations ultérieures, ne cessera de gérer, de relancer, de modifier aussi, de Rousseau à Laclos. Il est un conte chez Crébillon, qui sur ce point pourrait informer sur ce que la lettre contient: courte fiction, fable brève de la longueur d'une lettre, soupir d'écriture, *Le Sylphe* précède de peu le premier roman des *Lettres de la Marquise*. C'est donc un geste inaugural: il laisse présager de la suite. Or, ce qui s'appelle *Le Sylphe* (8), est préci-

sément une lettre; se présente sous les dehors fictifs d'une missive; et l'histoire racontée, pour nous parvenir, emprunte la voie sourde de l'épistolaire.

C'est une femme qui tient la plume, et qui s'adresse à une autre femme, à une amie qu'elle prend en confidence. Voici le récit qu'elle lui confie. Cela fait longtemps que la Comtesse a laissé derrière elle le tumulte de la ville pour mieux goûter la solitude d'un séjour à la campagne. L'oisiveté, sur le moment, nous la dépeint retirée dans sa chambre; allongée sur le lit, modestement vêtue, elle tient un livre de morale à la main, comme à l'autre bout sa destinataire doit tenir la présente lettre entre ses doigts. Un chuchotement distinct, accompagné d'un soupir, interrompt sa lecture vertueuse. La Comtesse prend d'abord cette voix pour un simple effet de lecture: se pourrait-il qu'elle se soit à ce point rendue présente ce qu'elle venait de lire? Le retour de la voix contredit l'hypothèse: c'est un Esprit qu'elle a devant elle. D'abord effrayée, elle se remet peu à peu. Un dialogue se noue, les langues se délient; les effets se dénouent, encore un peu, on se lie. C'est le moment que choisit la femme de chambre pour entrer inopinément; l'esprit chassé, disparaît, s'évanouit, s'évapore.

Telle est la Lettre, telle la confidence entre deux femmes: la lettre est très précisément une façon de rappeler, de susciter le Sylphe amoureux; celui-ci n'aura duré que ce que dure une lettre. L'aventure ainsi narrée plaisamment, semble n'avoir été prétexte qu'à illustrer l'image idéale du libertin, sous l'espèce d'un esprit aérien plus bavard qu'entreprenant, soucieux surtout de convaincre, et ne séduisant qu'in extremis; à peine s'est-il montré, se prépare-t-il à étreindre, qu'une circonstance l'amène à défaillir, à s'envoler. Incarnation? non pas, mais représentation du galant en tant qu'être inconsistent, qui peut s'incarner au gré du désir de la femme, et qui n'apparaît qu'au bout de raisonnements. Il est donc un phantasme, dont la femme s'accommode à bon prix: la Comtesse n'assure-t-elle pas sa vertu, en se vouant à lui? "Peut-être sans l'envie que j'avois d'être



digne de l'amour d'un Sylphe, aurois-je succombé; car il y en a de jolis de ces conteurs-la"(9). Ce qui paraît être résistance et réserve, souci de vertu, n'est en réalité qu'attente, désir de l'essence même de l'amour. Visitation, extase, sont ici rappelés sur le mode ironique; l'apparition vient surtout alimenter la curiosité féminine: la Comtesse veut savoir. "Ah, quel conte! Ah quel songe! Ah quelle lettre!" L'apparition ne nous est communiquée que comme un songe. Le Sylphe se serait ainsi introduit à la faveur du sommeil. Mais la Comtesse ne se rappelle pas s'être endormie, ni s'être éveillée: mi-rêve, mi-réalité, un état de veille paradoxale se dessine, fait d'absence, d'oubli de soi. Que ce songe se traduise narrativement dans le geste d'un envoi de lettre, laisse présager qu'entre l'éphémère amant, émanation des plus enfouis désirs d'une femme, et la lettre qui en prolonge l'effet ou le rappelle, il s'installe une étrange confusion. Une voix (c'est-à-dire personne) perçue d'abord comme un effet de lecture, pourrait bien s'avérer n'être qu'un effet d'écriture. Il fait sur la femme l'effet d'une lettre. La comtesse depuis sa disparition, n'a cessé de l'appeler; en vain. Aussi ne lui reste-t-il plus qu'à imaginer le seul tenant-lieu, l'unique simulacre qui en soit possible: elle écrit une lettre, pour que le Sylphe s'y loge, et qu'une femme déjà se prépare à recevoir. Le Sylphe fait ainsi entrevoir qu'au bout de sa lettre, la femme ne vise pas nécessairement la figure d'un destinataire; du fait de s'adresser à une âme soeur, une femme en l'occurrence, la Comtesse ressuscite du bout de sa plume l'écho affaibli d'un fantôme afin de revivre l'égarement d'un moment qui n'est à son tour qu'une reprise de la lettre. Aussi bien, les *Lettres de la Marquise*, de la duchesse témoignent-elles d'une même scène solitaire: organisées à la façon d'un monologue, en l'absence des lettres instigatrices de l'homme, elles suggèrent qu'il n'y aurait là qu'une fiction d'adresse. Seul importe qu'une femme parle, livrant un combat d'autant plus illusoire que l'ennemi est intérieur: un fantôme, s'il faut en croire le Sylphe. Réduisant le libertin à une simple fonction de langage, au simulacre d'une destination, la lettre permet à la femme de s'y exprimer avec d'autant plus de franchise qu'elle sait sa demande d'amour honorée en esprit. Il ne faudra donc jamais perdre de vue que la résistance sera d'autant plus âpre, qu'elles reconduisent,

ces femmes, à tour de bras, que leur jouissance est liée à l'exercice de la lettre. Dans la lettre, la femme y trouve son conte: écrivez cela comme vous le pouvez. Du sommeil des femmes naît la figure de l'Autre: Amant gracieux ou rhéteur amoureux, il surgit à la faveur de la mise en veilleuse de la conscience de soi féminine. Endormie, la femme s'oublie et se rend avec d'autant plus d'aisance à l'appel de l'image amoureuse que celle-ci est intériorisée. Le mal est en elle, c'est ce que le Sylphe ne se lasse pas de lui faire entendre: il n'est que l'occasion d'en manifester l'effet. L'ennemi est au-dedans, logé au coeur même de l'appareil qui s'en défend: "Votre image, dira la Marquise, me suit jusque dans les bras du sommeil, je vous vois toujours le plus aimable berger du monde, et quelquefois le plus heureux. Mais enfin, tous ces plaisirs ne sont que des songes; venez par votre présence m'en offrir un plus réel"(11). N'allons pas en induire que la vertueuse se soit enfin donnée: ne prend-elle pas soin de particulariser ce plaisir "plus réel"; l'ambiguïté même de l'énoncé tend à faire accroire par ailleurs, que les plaisirs oniriques n'étaient pas tout à fait exempts de réalité: "Je ne puis me persuader que ce ne soit qu'un songe". Déjà *Le Sylphe* était travaillé par cette interrogation: n'était-ce qu'un songe, ou était-ce vrai?

Figure emblématique du travail de la lettre, le Songe que raconte la Comtesse répercute ses effets à travers l'oeuvre entière de Crébillon: c'est toujours dans une contiguïté, secrète ou diffuse, avec le rêve, l'apparition d'autrui désiré, que la lettre traverse l'énonciation féminine du Désir. *Les Lettres de la Marquise* ne font sur ce point nullement exception, et ses propos regorgent de brèves allusions au repos, au sommeil, au songe. Il n'en est de plus évidente trace, que cet éternel "Songez", que le moindre soupir, l'exhortation la plus tendre font revenir à la façon d'un leitmotiv: inaugurant plus d'une lettre, "Songez!", sous l'apparence d'une simple locution, énonce l'effet que vise toute lettre: rendre autrui songeur de son correspondant en anesthésiant ses facultés d'inhibition. *La lettre est lue sous cette narcose*. Sans cesse mêlés, voire échangés l'un contre l'autre, activité du sommeil et travail de la lettre semblent favoriser une même inclination, un seul amour. Parfois même les deux entrent en

concurrence: "Ce matin vous me tirez du plus agréable sommeil, pour me faire lire une lettre qui ne vaut pas la moindre circonstance de mon rêve"(12). Petit roman libertin, qui pourrait s'intituler "une lettre vaut bien un rêve": Le marquis est amoureux de Madame de \*\*\*; il sait s'en faire aimer. Un rival alors le supplante auprès d'elle. Du moins le soupçonne-t-il, et pour s'en assurer, rentre chez elle après avoir pris congé. C'est bien à une scène d'amour qu'il est indûment convié à se dérober. A sa sortie, une femme de chambre lui remet de surcroît "des lettres de toutes façons" surprises à l'infidèle. Transparence de la scène libertine, que l'apport des lettres vient comme redoubler. A cette scène d'implication de l'amant en titre succède la scène d'explication avec l'infidèle. Interrogée sur sa journée d'hier, elle prétexte une migraine qui l'a tenue allitée, endormie toute la journée. Et elle précise: "Je n'ai rêvé que de vous"(13). A cela, le Marquis réplique par un autre rêve: "J'ai rêvé que vous étant endormie, vous vous étiez imaginée être dans le salon du jardin (...) et que, chose fort singulière! en voyant le chevalier, vous l'aviez pris pour moi, quoiqu'il fût toujours le chevalier; que dans cet égarement d'esprit, vous aviez laissé éclater toute la tendresse que vous avez pour moi (...) Que cependant, vous étant rendormie, vous avez rêvé encore cinq ou six fois la même chose (...) Là je me suis éveillé aussi, au désespoir d'avoir rêvé de pareilles extravagances"(14). Madame de \*\*\* ne s'en laisse pas conter pour autant, et, confondue, congédie sans reste l'insolent, qui n'a pour se venger que d'indiscrètes lettres qu'il s'empresse de publier. Quand bien même il s'agit d'une ruse, d'une astuce, le recours au rêve est significatif, en ce qu'il est utilisé ici à la place des lettres de délation, comme moyen de sonder l'espace retiré des plaisirs de la femme: j'ai rêvé que vous rêviez que vous vous adonniez à un autre que moi, vous méprenant sur son compte. Les aveux ainsi obtenus, silencieusement, sont contenus déjà dans les lettres "de toutes façons", dont la publication sera celle également d'un rêve éveillé. A cela s'ajoute que ce récit fait l'objet d'une lettre qui l'englobe, l'enveloppe: la Marquise n'a fait que raconter une aventure que son infortuné mari vient de lui rapporter. Entre la lettre et le rêve un espace commun se dessine, un sol qu'ils partagent: non pas que la lettre soit un rêve, mais qu'elle

s'efface au profit d'un état intérieur flou, nébuleux de rêverie. La lettre ne s'écrit jamais autant que quand la main s'arrête, n'est jamais lue si fébrilement que quand les yeux se ferment.

### **Bavardes**

Si la Marquise fait aussi complaisamment le récit des aventures de son époux, ce n'est pas tant pour ne dire rien d'autre, que parce qu'elle a devant elle tout le temps. La fiction libertine nous donne de la femme une image essentiellement oisive: l'amant paradoxalement n'en paraît que plus désœuvré. "J'ai passé une partie de la nuit à vous écrire; c'est ainsi que je m'occupe, lorsque je ne vous vois pas. Pourrais-je mieux employer mon temps?"(15). C'est donc à la remémoration de l'autre, au doux plaisir du souvenir que la lettre s'emploie. L'écriture est un passe-temps; on n'écrit pas parce qu'on a quelque chose d'urgent à communiquer; on commence par écrire: voilà qu'à la fin, il arrive des fois qu'on dise quelque chose. "Je m'ennuyais, j'ai pris la plume sans avoir d'idées bien déterminées"(16). La lettre est le plus souvent longue, et cette longueur surprend, comme si le temps ne s'y mesurait pas: "Mon Dieu, le croiriez-vous, il y a cinq heures que j'écris. Que ma lettre est longue"(17). Interrompue souvent - un mari peut entrer, une femme de chambre - la lettre s'entrecoupe de pauses, voire cède à d'intermittentes rêveries. Les notations abondent, qui marquent la durée d'écriture, le temps que voue à la lettre celle qui s'y adonne. N'est-ce là qu'une clause obligée pour prendre congé en fin d'épître, ou s'y marque-t-il l'épreuve d'une passion? La récurrence du procédé tend à faire croire qu'il s'y énonce plus qu'une simple figure du discours épistolaire: "Je parle trop pour avoir si peu à dire" (18). Aussi n'y a-t-il jamais rien à dire, sinon le temps précisément qu'on passe à le dire, ce rien. Le discours, dirait-on, ne prend jamais mieux que débarrassé de toute nécessité interne; au badinage succède alors le pur babil. Il est clair, la passion est avant tout bavarde: l'amour qu'on ne fait pas, se parle d'autant plus qu'il se dit en toutes lettres. "Comment se peut-il, qu'ayant si peu à

écrire, on remplisse tant de papier? Qu'un amant nous rende babillardes? (19). Sans doute encore l'Amant ne vise-t-il rien tant que cet abandon de la femme à un discours qui l'entraîne. Tout se passe comme si c'était dans la langue même que réside le principe du rendement amoureux: à force de parler, on ne peut qu'aimer; dès lors qu'il s'emballe, le dispositif langagier mène à l'entropie le système défensif de la femme, à l'apogée le secret de ses désirs. "A force de vous écrire que je ne vous aimais pas j'en vins enfin à vous écrire que je vous aimais" (20). Aussi est-ce à la recherche de ce "je vous aime" si discret, si éloigné, que le discours emporté de la femme se plie et se déploie: "Quel usage pourrez-vous faire de ce mot?" (21); "Pourquoi ce mot me coûte-t-il tant?" (22). Comment dans ces conditions finir une lettre, si de pures contingences n'y viennent mettre fin: "Que ne m'est-il permis de vous en écrire davantage. Sans la poste qui me presse, je crois que je ne finirois point" (23). La lettre est en droit infinie: elle ne trouve pas en elle-même de quoi fonder son arrêt. C'est aussi qu'elle ne s'écrit jamais toute, qu'elle s'écrit dans la quête fiévreuse de son achèvement, qu'elle s'écrit, en d'autres mots, à la place de la lettre qu'on n'écrit pas, qui s'efface à mesure qu'on la rature. C'est enfin que le libertin ne souhaite rien tant que de savoir la femme occupée à lui écrire, se saisir enfin du fantôme qu'il est, pur écho d'une lettre que la femme n'arrête pas en définitive d'adresser à elle-même, métaphore d'un désir qu'elle ne parvient à énoncer qu'en agitant le simulacre d'un destinataire.

## Résistances

Les lettres féminines, que Crébillon fils nous présente pour réelles, ont en commun, par-delà la diversité des procédés qui en rehaussent le style, d'être relativement uniformes: peu d'événements, d'actions proprement dites. Seule compte la scène intérieure; c'est-à-dire, l'âme ou le cœur féminin: loin d'être caché, celui-ci se confond avec un comportement que la lettre expose; cela fonctionne par empreintes

successives, par touches discrètes, et les situations ne sont jamais maintenues très longtemps pareilles, exposées qu'elles sont aux sautes d'humeur, aux petites jalousies, aux malentendus d'une correspondance quasi-journalière. Si au départ, ces lettres féminines consistent avant tout à détourner l'ardeur des propos auxquels elles répondent, elles ne tardent pas à manifester un déplacement de l'enjeu épistolaire. Le duel d'abord engagé dans un face à face avec le correspondant, tend à s'intérioriser. Ce ne sont plus tant les désirs de l'autre, que son propre penchant que la femme combat. Dans cette lutte contre son désir et son plaisir, la femme se mesure avec elle-même: paradoxalement, la lettre continue de jouer le rôle de support qu'elle avait au préalable. "Est-il rien de plus affreux que de se combattre sans cesse, sans pouvoir jamais se vaincre? Le devoir est-il donc si foible contre l'amour"(24). La tactique de l'amant consiste donc à amener la femme à jouer cette lutte intérieure qui s'accomplit en elle, sur le terrain de la lettre, à offrir donc ce combat en spectacle à l'amant: celui-ci peut alors en jouir deux fois: comme sujet impliqué, comme spectateur en tiers.

La lettre comme dispositif duel, barrage, préservatif, comme opération de maîtrise du discours propre, et contrôle du discours adverse, peu à peu va s'effriter, va présenter des failles sous la pression même du langage que la lettre essaie de contenir: le langage amoureux: des mots-affects, des aveux, des discours-sentiments s'insinuent dans la lettre, en ravissent bientôt l'expression. C'est ce conflit-là que Crébillon fils ne cesse d'illustrer, dont il porte sur scène les plus subtiles expressions. Lettre-action contre lettre-affection. Si la Duchesse parvient jusqu'au bout à repousser l'aveu, à le contenir sous l'apparence d'un pur bavardage, la Marquise succombe, en proie à l'emportement de son propre discours. Echantillon de cette logique sans retour, la lettre 27 de la Marquise de M\*\*\*: en riposte aux accusations d'indifférence lancées par l'amant - stratégie libertine pure et simple - la lettre suit le plan suivant: protestation, preuve à l'appui, emballement de son propos, dénégation. A la passion liée au plaisir des sens, elle oppose "les mouvements qui portent à l'âme une volupté plus vive et plus délicate"(25). Sans trop s'en rendre compte,

elle donne ainsi dans le piège que lui tend l'amant, et fait l'exposition de ses sentiments: "Moi, sans désirs! M'en croyez-vous exempte? Voyez-vous tout mon désordre? Moins heureuse que vous ne suis-je pas dans la nécessité de vous le cacher (...) Hélas! ou m'emporté-je! N'avois-je que cela à vous écrire?"(26). Comme un principe secret habite l'énonciation féminine, poussée ainsi à son comble, obligée dès lors de s'excéder. Et qu'un tardif repentir n'efface nullement. ces aveux, "je serai plus prompte à les désavouer, que je n'ai été à les écrire?" (27). La Duchesse ne cesse pas de produire des lettres ambiguës: d'un côté, qui est le côté lisible, elle avance les signes échangeables de la raison, mais de l'autre, et secrètement, elle introduit les signes vains de la passion. Elle souffle le chaud et le froid: elle continue d'écrire, et par là entretient le désir de l'autre. D'une certaine façon, la Duchesse, dont Crébillon convient qu'elle est "excessivement vertueuse", écrit à l'encontre de sa propre écriture: elle écrit pour taire sa passion. L'ambiguïté de son langage constitue ainsi moins une précaution à l'égard de l'autre, qu'elle n'est une défense contre l'épanchement auquel inmanquablement le style de la lettre mène.

Aussi ses lettres ne varient-elles guère, et tendent-elles toutes vers la recherche d'une distance idéale, d'un juste milieu, afin de s'y tenir. La Marquise l'exprimait ainsi, que la logique de la lettre emportera toutefois: "J'en veux absolument rester où nous en sommes"(28). Mais à la différence de la Duchesse, elle inscrit dans son style la lettre de son combat, et offre ainsi le spectacle de son désarroi, là où la Duchesse maintient la rigueur de son langage. A l'interdit du langage, à celui supplémentaire que dresse le rituel épistolaire et postal, la Duchesse en ajoute un ultime: elle écrit comme une Mère, et s'écarte ainsi de la scène galante: n'a-t-elle pas en vue de marier à quelque connaissance le duc qui la poursuit de ses assiduités? Aussi ne contredit-elle pas les lettres de celui-ci, mais les reconstituant en un "beau manuscrit", en réserve-t-elle la relecture à titre de roman: ses propres lettres continuant à monologuer, à "bavarder" sans le souci d'être entendues constituent à leur tour la

parole solitaire et perdue de la Mère comme Fiction: la Dame sublime et respectée (29).

L'Amour et la Vertu ne s'annulent pas; ils ne s'opposent pas, aussi contradictoires qu'ils puissent paraître; ils se poursuivent, ils se chevauchent et se relancent. Ce qu'avec tant d'habileté Crébillon nous montre par ses Lettres, c'est que l'énonciation de l'amour n'est pas dissociable d'une technique des "gradations" qui comporte des hésitations, des défenses, de subites percées suivies de brusques retours, de mouvements de regret, de pudeur, de remords. Ces appels qui sont aussi des esquives, ces refus qui ne sont le plus souvent que des incitations déguisées aménagent autour de la lettre non pas des frontières infranchissables, des obstacles qu'on ne saurait lever, mais un mouvement en spirale, un vertige, un tournoisement, qui casse l'image linéaire d'une progression amoureuse. Or ce mouvement n'est nullement imprimé par la sollicitation par autrui, il semble émerger de la seule lettre féminine, se constituer au gré d'infimes modalisations de son désir.

### Politesses

Dispositif de saturation rhétorique, la lettre constitue un interdit supplémentaire à l'énonciation de l'amour: le langage employé y est tel que le fantasme est éconduit. Phrases? Non pas, mais périodes classiques dont la longueur, la sinuosité imposent au désir un détour fort coûteux. Car dans ce détour l'amour même s'égare, dans sa formule la plus serrée, la plus chargée, la plus vide en même temps: "En relisant cette épître, qui m'avoit d'abord paru si terrible que, vous le voyez bien, je n'espérois plus rien de votre coeur, je viens d'y découvrir un "je vous aime"; mais placé si timidement dans un petit coin, qu'en vérité, je ne l'avois pas aperçu. Ce que c'est que de relire (...) Ce malheureux "je vous aime" a tout gâté; mais il faut donc que vous



l'avez mis là par distraction, ou par pure habitude? Car il y est exactement comme "le très-humble-serviteur" est au bas d'une lettre" (30). Et la Duchesse ajoute, toujours sur ce mode ironique: "ce qui est a encore à remarquer, sans rien qui l'amène, le précède, et le suit". C'est en d'autres mots, une pure et simple greffe, un corps étranger dans l'énonciation galante, sans doute parce qu'il dit d'un mot, ce à quoi une lettre entière s'emploie et ne suffit pas.

C'est ce même "je vous aime" que les correspondants s'évertuent d'arracher aux femmes à vrai dire, leurs lettres ne cessent pas d'en solliciter la marque. "Que de mots je pourrais payer d'un seul" (31). "L'aveu de l'amour est-il donc la seule chose qui le marque?" (32). En réduisant ainsi le "je vous aime" à une pure formulation stéréotypée, à une formalité épistolaire, la Duchesse démontre bien à quel point l'amour est galant "je vous aime" est une formule de politesse, l'énoncé le plus concis, le plus poli qui se puisse adresser (il est en cela, très différent du "je t'aime" amoureux). En fait d'amour, on s'en tient au protocole: serait-ce donc que le galant ne possède pas un langage propre, qu'il emprunte effrontément aux secrétaires, aux manuels les énoncés de sa passion, laissant aux femmes le soin d'inventer le style dont se couvre leur vertu sollicitée? Sans doute encore est-ce en vertu de cette même politesse que la femme ne peut se soustraire à la lettre: il lui faut bien répondre, là où le silence eût mieux préservé sa tranquillité. Par échange de bons procédés, la correspondance débute à la faveur d'un code de civilité il ne quittera jamais, même dans l'expression de la plus tourmentée des passions, ce registre idéal. Lorsque le Duc veut approcher la Duchesse, lui faire part de ses sentiments, il tarde à se déclarer. Il se dit amoureux, et choisit ainsi la Duchesse comme confidente d'un amour, dont celle-ci ignore qu'elle est l'objet: c'est peu à peu seulement que de tierce personne la Duchesse devient destinataire. Elle est pour ainsi dire soumise simultanément à deux registres de langage: sujet d'énonciation et sujet d'énoncé finissent par coïncider. Comme l'exprime P. Wald-Lasowski, "la forme la plus accomplie du fantasme sexuel et civil" est sans aucun doute "qu'en ses plus grandes fantaisies le désir soit si poliment sollicité, princièrement: à la

troisième personne" (33).

Bien plus fortement peut-être que le Dialogue, dont P. Wald-Lasowski affirme qu'il est la forme adéquate du "tempo" libertin, sa mesure exacte, la Lettre illustre à quel point la scène galante est un effet de discours, en rendant les personnages de la correspondance à leur être de fiction: ils n'ont de consistance somme toute que verbale. La lettre est le frottement de deux langages en un lieu qui ne convient qu'à l'un d'eux. A travers les phrases-prêt-à-porter, les figures imposées de la correspondance libertine, on dirait que ce sont des personnes grammaticales qui s'affrontent, qui nourrissent de langage leur désir. Le sujet réel du désir demeure en retrait, n'avance de soi que le sujet du discours. Deux "troisièmes" personnes tombent ainsi amoureuses l'une de l'autre, ou bien s'observent, se déprennent, se disputent: "saisi par le langage, le libertin s'y recueille tout entier, s'y abîme jusqu'à n'être plus lui-même qu'une figure conventionnelle réglementaire de ce discours"(34). Deux personnes s'écrivent à la troisième. En choisissant de ne nous livrer que les seules lettres féminines, Crébillon fils accrédite cette réduction du corps libertin à un simple point d'observation: le correspondant est en entier contenu dans l'adresse qu'il se constitue à l'égard de la femme. Il est ce point dans le trajet de la lettre, où celle-ci fait retour sur elle-même, et vient soumettre à la femme le déguisement de ses soupirs.

Dans ces conditions, on ne saurait être étonné que le rapport sexuel est éludé. La Marquise, certes, s'abandonne et cède au désir du galant, mais ce moment demeure illisible, illocalisable: tout au plus pouvons-nous l'inférer à partir de phrases ambiguës, d'hésitations sémantiques (il faudra, on le verra, toute la lourdeur de Rousseau pour voir la lettre marquer en tous mots la rupture de l'hymen). L'abandon au plaisir, ainsi signalé dans la discrétion, ne constitue à la limite qu'un accident syntaxique, une erreur de langage: il donne alors naissance à une nouvelle figure, un style inédit dont la lettre témoigne. Il faut que la jouissance soit contenue par celle-ci, que la lettre soit l'unique scène où vienne s'accomplir le désir. Lorsque la

Marquise s'avise de se plaindre de la monotonie des lettres, déplorant qu'elle s'ennuie de lire toujours "la même chose" (35), elle souligne que l'événement qui romprait cette monotonie ne peut se jouer que sur la seule scène épistolaire. La lettre comme moyen de pression amoureuse, en même temps qu'elle entend faire chuter la vertu, singulièrement la préserve. Le tact poussé à l'extrême n'est-il pas de laisser vierge la femme, intacte sa renommée. Intacte, encore, sa Lettre. Ce dont la femme serait alors la dupe, c'est moins de n'être pas prise au mot, que de n'être pas prise du tout. Aussi la Duchesse met-elle le duc en garde: "Ne me faites pas comme C\*\*\*, qui prétend qu'il y a nombre de lettres qu'il ne prend pas la peine d'ouvrir, parce que, soit d'après la position où il se trouve, soit d'après les gens qui lui écrivent, il sait toujours ce que ces lettres doivent contenir, et s'arrange en conséquence. Il met donc dans un coffre toutes celles qu'on lui écrit et telles absolument qu'il les a reçues, surtout, lorsque ce sont des lettres d'amour, parce qu'en partant de la situation où l'on se trouve avec une femme, rien n'est plus aisé, selon lui, que d'y répondre sans essayer le dégoût de les lire"(36). Il s'enonce là la figure extrême du ratage de la correspondance. Un pur simulacre en tient lieu, et que soutient la Fiction d'un roman de lettres réussi: "Il me disoit la dernière fois, qu'il se réjouissoit en songeant qu'à son inventaire, on en trouveroit plusieurs milliers toutes cachetées, auxquelles il n'en auroit pas moins répondu, et rarement hors de propos, quoique presque toujours à la boulevue"(37).

Les lettres de femmes s'ordonnent ainsi à la façon d'un livre demeuré clos - le comble de l'épistolaire galant étant bien de se rendre à l'appel de la lettre sans avoir à l'ouvrir, et de réussir d'autant mieux la réponse qu'est ignorée la question. Autrement dit, l'enveloppe est pure transparence. Le libertin se contente de savoir qu'on lui écrit, la femme cependant ne demande rien tant qu'on la lise. Le discours féminin ne trouve dès lors plus cette part infime de destination que sa lettre nécessite pour lui revenir en tiers. L'anecdote des lettres scellées est attribuée au duc de Richelieu. On raconte qu'il "traîne derrière lui comme une théorie de femmes suppliantes. Tous les jours il reçoit un paquet de lettres d'amour. Il en jette un

grand nombre sans les ouvrir, après avoir écrit sur l'adresse ces mots insolents: Lettre que je n'ai pas eu le temps de lire"(38). Homme affairé, empressé, le libertin vit la lettre comme un contre-temps. Du même Richelieu on rapporte que trop sollicité par ses admiratrices, il juge indispensable de se retirer quelques jours dans son hôtel: "Cependant, comme il ne doit, en aucun cas, accuser la moindre lassitude, il envoyait sa voiture se promener dans Paris, avec l'ordre de s'arrêter aux portes qu'il désignait, afin de laisser croire qu'il était toujours occupé à son incessante tâche d'amant heureux"(39).

### L'autre Corps

Révélatrice des plus infimes pensées de la femme, des mouvements les plus imperceptibles de son âme, la Lettre est encore le lieu où le corps, à défaut de se livrer, s'expose, se déclare ouvertement. Mais ce n'est pas le corps glorieux d'une femme maîtresse de ses effets que la lettre nous montre: c'est au contraire le corps affaibli, essoufflé, en souffrance. Le corps de la lettre en est un d'interdit, c'est le corps féminin de la perte. Tout se passe comme si la lutte que mène en elle la femme pour préserver son hymen social avait des retombées sur sa constitution physique; elle paraît affaiblie de ce duel. Mais en même temps, cet affaiblissement est ce qui la préserve des attaques masculines, et lui permet de se retirer. La Marquise mise en scène par Crébillon fils n'est assurément pas d'humeur égale, et sa correspondance subit l'effet de ses caprices: "Je vais vous faire la plus extravagante, la plus ridicule, la moins vraisemblable querelle qu'on ait jamais imaginée. Je suis de mauvaise humeur aujourd'hui, et votre charge auprès de moi vous oblige à essuyer mes caprices"(40). Voici le comte de R\*\*\* prévenu: ne l'avait-elle pas au préalable averti: "Les femmes sont journalières". Elle eût pu dire tout autant qu'elles sont quelques fois mensuelles. Ainsi, approchée "plutôt en amant qu'en mari" par ce dernier, et déjà "d'une humeur détestable", la Marquise se refuse net: "J'étois si lasse, si rebutée des hommes

que je l'aurois battu, s'il eût persisté dans son dessein. Ç'aurait été effectivement un caprice singulier de donner à mon mari ce que je venois de refuser à mon amant" 41). Cette image d'un corps las, réelle ou feinte, la Marquise ne cesse d'en jouer: soit comme ruse pour se refuser au plaisir, soit comme contretemps aux plaisirs envisagés: "Vous ne pouviez pas plus mal prendre votre temps pour la partie de campagne que vous nous proposer, écrit-elle à son amant. Je suis malade à mourir; je n'ai pas fermé l'oeil de la nuit: ce qui me fait croire que je suis bien mal, c'est que je n'ai pas trop pensé à vous. Je me sens dans l'âme une langueur, une indolence, et tant de faiblesse dans tout le reste, que je ne puis comprendre comment je ne me suis pas encore évanouie" 42). Curieusement, à l'état auquel l'amour réduit une femme, vient s'opposer un état présentant les mêmes symptômes, et qui contrarie le projet amoureux: vengeance du corps sur l'âme par trop aliénée d'elle-même. L'indisposition plus que récurrente dans laquelle se tient la femme vient de façon physique renforcer le système de la préservation de soi: "Ce qui me désespère de cette indisposition imprévue, c'est qu'elle va, à coup sûr, me brouiller avec vous. Tout ce que je puis vous dire pour ma justification, c'est que je n'avois aucune envie de me porter mal"(43). En fin de compte, l'expression épistolaire elle-même s'en trouve affectée, l'amour ni l'affection ne pouvant concurrencer le mal: "Je ne suis pas aujourd'hui d'humeur aimante, et je vous dirois peut-être froidement ce que vous méritez que je vous dise bien. Ce n'est pourtant pas par caprice, mais je ne me trouve pas jolie; l'ennui m'a enlaidie considérablement, et je ne puis me résoudre à croire que dans cet état vous m'eussiez quelque obligation de ma tendresse. J'ai avec ce chagrin, un mal de tête prodigieux, et toutes ces choses jointes ensemble, me rendent à moi-même ma personne insupportable" (44).

Sous le voile des périodes classiques, s'énonce ainsi, discrètement, le tabou de la menstruation. Il est des règles que le libertin se doit d'observer: à ce compte il ne saurait nous étonner que le rapport sexuel soit indéfiniment postposé. La Marquise est empêchée, alors qu'était convenu l'heureux rendez-vous. Tout à la recherche d'une disponibilité en émoi, infatigablement à l'affût du moment, le petit-

maître voit ses espérances sans cesse reconduites et différées. La femme n'est disponible que par Courrier, au milieu de billets et de mots doux. Chacun convient de faire semblant, de taire le sang par-dessus tout. Entre les deux s'installe la lettre comme un second hymen, un voile, une enveloppe: un tampon. C'est ce que constate R. Wald-Lasowski. Peur de la castration d'une part, tabou de la virginité d'autre part: "Si on s'entraide à ce point au boudoir, en évitant de s'y déchirer, c'est que de part et d'autre les craintes sont partagées: frileux, le libertin craint, à tout moment, une défaillance de sa virilité; fébrile de son côté, la Marquise se tourmente à la pensée de revivre une enième fois les angoisses provoquées par la rupture de l'hymen"(45).

### **La Femme interdite**

Du Sylphe aux Lettres de la Duchesse, en passant par les Lettres de la Marquise, un éloignement de plus en plus marqué se dessine: il s'avère que l'amant n'est qu'une représentation que la lettre postule. A mesure que l'oeuvre s'achemine, on voit celui-ci, sournoisement introduit au détour d'un songe, et que la Marquise a bien du mal encore à repousser, être résolument éconduit par la Duchesse. L'appareil épistolaire mis en branle par l'amant, finit par se retourner contre lui; c'est un "dispositif monstrueux qui consume le libertin lui-même"(46). En fait, il ne se sera jamais mieux défini que logé en creux du discours-passion que la femme par-delà ses résistances laisse soupçonner: il est moins l'absent que déplore l'amante "religieuse" (Héloïse, la Portugaise), qu'une espèce de "joker" extrêmement mobile, une case vide dans l'énonciation féminine par où celle-ci se destine. Une fonction de discours. Quant à cette énonciation féminine, sa modalisation varie: et le langage que tient la Comtesse à l'égard du Sylphe est infiniment libertin, en comparaison des ardeurs refrénées de la Marquise, des froideurs ironiques de la Duchesse. On dirait bien qu'à travers cette triade, une progressive "ascèse" en vient à dessi-

ner l'image de plus en plus ressemblante de la mère-épouse, comme idéal de vertu et de pudeur, comme figure réussie d'un langage incorruptible.

Preuve par le Réel: Crébillon a eu toutes les peines du monde à rendre vraisemblable comme Roman, cette figure idéale, cette prouesse discursive, et attribuait l'échec du Roman au fait d'avoir maintenu jusqu'au bout l'image d'une "femme sage" (47). La femme des lettres n'est pas la femme des contes galants, des histoires libertines: on s'aperçoit dans l'oeuvre de Crébillon fils qu'une distinction nette les sépare. Autant la libertine est prompte et consentante, autant l'épistolière défend sa position. La Duchesse n'avait-elle pas d'ailleurs confié à son correspondant empressé que la lettre n'était pas l'arme adéquate pour ses vues: on attaque de trop loin, on permet la réflexion, on ne saurait enfin "tourner" une femme. Aussi n'est-ce pas le triomphe rapide du libertin que la lettre met en scène, mais la graduelle emprise du désir sur la femme qui s'en défend (48). C'est elle-même que la femme réserve dans sa réponse. On posera donc que le phantasme originaire que développe *Le sylphe*, mettant en scène l'abandon de la femme à l'intérieur même de la lettre, l'enveloppement, en quelque sorte, de son Désir par les parenthèses strictes du rêve éveillé, agit à la façon d'une contre-scène par rapport aux longs développements, aux résistances fébriles que Duchesses et Marquises opposent aux discours enfiévrés et pressants des petits-maîtres. L'image de la femme s'abandonnant à l'appel de la lettre est cela même que la lettre s'interdit d'exposer. La lettre à vrai dire s'écrit à l'encontre d'elle-même. Et dans le recul qu'elle signifie, ou le retrait qu'elle signale, c'est l'élan qui lui est propre qu'elle s'évertue à nier. Cet acquiescement fait de refus, cette dénégation faite d'appels, cet échange incessant de Oui et de Non, voilà bien la séparation que l'Imaginaire épistolaire ne cessera de rejouer au travers de cette littérature éclairée du siècle de Rousseau.

## NOTES

- (1) VERSINI, L., **Laclos et la tradition**, Klincksieck, 1968, p. 259.  
L'auteur rapporte maints exemples de cette association de l'idée de la lettre et de la femme. C'est sur cette image que vient se greffer la majeure partie des romans par lettres composés au dix-huitième siècle.
- (2) La Bruyère, cité in VERSINI, L., *op.cit.*, p. 259.
- (3) Laclos, cité in VERSINI, L., *op.cit.*, p. 259.
- (4) BRAY, B. Nous renvoyons à l'ensemble des travaux effectués sur la lettre d'amour, concernant, principalement, l'origine du phénomène: la façon dont la lettre naît à la littérature.
- (5) BRAY, B., **L'Art de la lettre amoureuse. Des manuels aux romans**, Paris, La Haye, Mouton, 1967.
- (6) On songera, outre au classique **Laclos et la tradition**, à **Le roman épistolaire**, Paris, P.U.F., 1979.
- (7) ROUSSET, J., **Introduction aux lettres de la Marquise**, Lausanne, La Guilde du Livre, 1965.
- (8) CREBILLON fils, **Le Sylphe**, in **Collection des Oeuvres Complètes**, Londres, 1776, repr. Genève, 1968, pp. 7-12.
- (9) Ibid., p.8.
- (10) CREBILLON, fils, **Lettres de la Marquise de M\*\*\* au comte de R\*\*\***, Lausanne, La Guilde du Livre, 1965, p.112.
- (11) Ibid., p.223.
- (12) Ibid., p.167.



(13)Ibid., p.168.

(14)Ibid., p.69.

(15)Ibid., p.130.

(16)Ibid., p.145.

(17)Ibid., p.42.

(18)Ibid., p.181.

(19)Ibid., p.74.

(20)Ibid., p.51.

(21)Ibid., p.51.

(22)Ibid., p.125.

(23)Ibid., p.154.

(24)Ibid., p.120.

(25)Ibid., p.91.

(26)Ibid., p.103.

(27)Ibid., p.97.

(28)Ibid., p.56.

(29)C'est l'hypothèse que soutient, dans son essai sur **Crébillon fils et le libertinage galant**, Roman Wald-Lasowski, auquel, sans contester, notre lecture doit.

(30)CREBILLON, fils, **Lettre de la Duchesse de \*\*\* au duc de \*\*\***,  
Genève, Collection Complète des Oeuvres, 1968, p.159.

(31)Ibid., p.196.

(32)Ibid., p.145.

(33)WALD-LASOWSKI, P., **Libertines**, Paris, Gallimard, Essais,  
1980,p.28.

(34)Ibid., p.35.

(35)CREBILLON, fils, **Lettres de la Marquise**, p.120.

(36)CREBILLON, fils, **Lettres de la Duchesse**, p.167.

(37)Ibid., p.167.

(38)HERVEZ, J., **Histoire galant du XVIIIe siècle**, Paris, Bibliothèque  
des curieux, 1924, p.148.

(39)Ibid., p.195-196.

(40)CREBILLON, fils, **Lettres de la Marquise**, p.128.

(41)Ibid., p.90.

(42)Ibid., p.138.

(43)Ibid., p.139.

(44)Ibid., p.80.

(45)WALD-LASOWSKI, R., **Crébillon fils et le libertinage galant**, Thèse  
Université de Nîmègue, 1984 p.99.

(46)WALD-LASOWSKI, P., *Libertines*, Paris, Gallimard, p.36.

(47)"Crébillon attribue la chute de ce roman, *Les Lettres de la Duchesse*, au tort qu'il prétend avoir eu de faire de la Duchesse une femme sage. Il croit que toute la sagesse d'une femme se réduit à ne pas coucher avec un homme qui lui fait une déclaration", GRIMM, cité in *Crébillon fils et le libertinage galant*, p.34 de R. Wald-Lasowski.

(48)WALD-LASOWSKI, R., *op.cit.*, p.116.



La Poste

Sur le point de recevoir une visite galante, la Marquise, retirée dans sa "petite maison", organise en fonction de l'amant prévu la scène de leurs ébats. Pour l'y mener, un dédale de faux messages, de billets anonymes, d'intermédiaires travestis, de relais déguisés, de rendez-vous aveugles afin d'assurer une "marche romanesque" propice à échauffer la tête. Entre temps, la Marquise, Madame de Merteuil, lit "un chapitre du *Sopha*, une Lettre d'Héloïse et deux contes de la Fontaine pour recorder les différents tons" qu'elle désire prendre (1). Ainsi s'ordonnent *Les Liaisons Dangereuses* (2): depuis la Bibliothèque, le Boudoir se profile. Une lettre amoureuse, un récit galant très à la mode, et d'édifiantes fables (car il y faut à la fois de la morale, de l'ardeur, et du badinage), voilà le fil au gré duquel la Marquise assemble ses plus fines perles. Que fait Laclos sinon passer (une dernière fois) en revue les différentes figures qui scandent l'Histoire du Désir du siècle des Lumières, offrant par son recueil un ensemble lié de "capita selecta" - combien capiteux - où se trouvent réunies toutes les figures de la problématisation amoureuse: le libertin, le précieux, l'ingénue, la dévote, la diabolique, l'amoureuse folle... Les *Liaisons* retraceraient ainsi, à l'orée d'un siècle tôt fini, que la poursuite du désir a essoufflé, le tableau complet, clinique, des possibles épistolaires: moins roman de lettres qu'archives des Postes. "Vous voyez bien, écrit la Marquise de Merteuil, que, quand vous écrivez à quelqu'un, c'est pour lui et non pas pour vous" (3). Comme cela a été fort judicieusement établi par Barthes, la marquise, n'étant pas amoureuse, est loin de viser une lettre d'amour: ce qu'elle postule, c'est une correspondance, c'est-à-dire une entre-

prise tactique destinée à défendre des positions, à assurer des conquêtes; cette entreprise doit reconnaître les lieux (les sous-ensembles) de l'ensemble adverse, c'est-à-dire détailler l'image de l'autre en points variés que la lettre essaiera de toucher (il s'agit donc bien d'une correspondance, au sens presque mathématique du terme)" (4). Lettre d'amour contre correspondance.

On ne saurait mieux distinguer les deux axes de l'énonciation épistolaire: rien ne s'oppose plus diamétralement à l'effusion narcissique de la lettre d'amour, que la dissuasion/persuasion que la correspondance tâche de réaliser. A la visée de l'Amant (assurer des conquêtes), celle de la Vertu (défendre des positions), s'oppose selon Barthes, "la parole de la dévotion" (5), le discours amoureux, l'effusion aveugle. Postures d'énonciation antithétiques: contre l'aveu de la Religieuse Portugaise ("j'écris plus pour moi que pour vous") et l'amour dit à la première personne, le conseil de la Marquise ("c'est pour lui et non pas pour vous"), et le souci de plaire à l'autre. Lettre-affection contre lettre-action. Lettre d'amour contre correspondance galante. Ce qu'on observe, c'est que le modèle amoureux, tel que mis en place au Moyen-Âge ne fonctionne guère en régime libertin. La lettre d'amour est tantôt simulée, donc dégradée, par un petit-maître soucieux de ses effets; tantôt évitée, contournée par une dévote qui s'évertue à ne laisser rien paraître de son trouble. Le libertinage veille à ne laisser nulle trace de ses opérations. Aussi n'y a-t-il pas de hasard à ce que la Marquise, en galante consommée, préfère à l'usage de la lettre, le recours à la conversation. Ainsi, lorsqu'il lui arrive de ne pouvoir se soustraire à la rédaction par écrit, elle en laisse le soin à sa fidèle servante; le billet est contrefait: jamais, dira-t-elle, "de mon écriture, suivant ma prudente règle" (6). C'est ainsi encore qu'elle tance vertement Valmont de s'être laissé prendre au piège de la lettre, au lieu de parvenir à ses fins: "La véritable école est de vous être laissé aller à écrire, je vous défie à présent de prévoir où ceci peut vous mener (...); à quoi vous servirait d'attendrir par lettre, puisque vous ne seriez pas là pour en profiter" (7). C'est cette absence d'un regard sur la scène intime de la réception, cette gratuité de l'émotion provoquée, qui

constitue aux yeux de la Marquise le scandale qui lui fait écarter la lettre. Et Valmont entend la chose un peu différemment. "Pour aller vite, il vaut mieux parler qu'écrire; voilà je crois, répond-il, toute votre Lettre" (8). C'est qu'en effet, le libertin n'est en rien si pressé d'arriver à terme, qu'en amour précisément. En fait, ce que la Marquise lui suggère c'est qu'il se pourrait bien qu'il se conduise en épistolier au lieu que de se faire "lettre": "Eh! depuis quand voyagez-vous à petites journées et par des chemins de traverse?", lui demande-t-elle en rapport toujours avec le peu d'avancement dans lequel est son oeuvre amoureuse. Et elle précise: "Mon ami, quand on veut arriver, des chevaux de poste et la grande route!" (9). En d'autres mots, ce qui, sous la métaphore postale, subsiste, c'est un certain rapprochement entre la vitesse amoureuse (l'image d'un amant empressé) et l'acheminement de la lettre. Déjà la Duchesse, dans le roman de Crébillon, signifiait-elle au prétendant de ne plus recourir à des messagers personnels, mais de se contenter du service ordinaire. L'imaginaire libertin de la lettre est à vrai dire hanté par l'accélération dont on peut créditer la lettre comme moyen somme tout assez lent de communication. C'est donc très logiquement que, chez Laclos, le Désir va se calquer sur l'image de la Poste.

Le XVIIIe siècle, s'il n'a inventé la Messagerie, n'en a pas moins procédé à d'importantes rénovations en matière de transport postal. Un peu partout s'ouvrent alors des bureaux de Poste; levées et distributions se régularisent; la Régie distingue entre l'ordinaire et les petites postes, à Paris d'abord, à Bordeaux ensuite; uniformation des marques apposées, etc. (10). Il ne faut pas perdre de vue que l'appareil des Postes relève directement du Roi. N'est-il pas d'une certaine façon l'universel Destinataire de tout ce qui s'envoie? C'est pour lui plaire, de toute évidence, qu'est installé un vaste réseau de repérage, dont le dispositif assez simple consiste à faire transiter le courrier par des service spéciaux qui évaluent l'intérêt qu'une lettre peut présenter pour la Cour, et la nécessité qu'il y aurait à en altérer le contenu. Censure? Non pas, mais droit de regard du Souverain sur l'incessant Roman que le trafic des Lettres ne cesse de tramer: extraits de lettres, revue de presse du coeur, l'Interception est alors

bien plus que la réception, le service que la Poste assure, la figure même de la rumeur qu'elle ébruite. Exemple d'un tel détournement de la Lettre: Richelieu, que l'on sait toujours prêt à intercéder dans les affaires de coeur du monarque, met en branle la machine postale afin d'obtenir de la marquise de la Tournelle que celle-ci cède aux avances de Louis XV. Il engage le duc d'Agénois, rival du roi, dans une affaire de coeur, "fit intercepter les lettres qu'il écrivait à la marquise de la Tournelle, et remut à cette dernière une lettre qu'une ardente méridionale écrivait au duc d'Agénois, et qui décelait tout le mystère amoureux. Par dépit, Mme de la Tournelle se déclara prête à céder au roi" (11).

La Poste est la forme despotique de la Lettre: la lettre de cachet, son nécessaire outil. Ainsi de ce père qui s'opposait à l'usage qu'es-pérait de sa fille le roi: "Il signa dans un instant de colère une lettre de cachet contre Tiercelin et sa fille, arme que le ministre ne laissa pas rouiller. Mme de Bonneval et son père furent enlevés un beau matin et mis à la Bastille (...) pendant quatorze ans" (12). Et nul, comme l'exprimera un certain Quesnay, n'est plus redouté que l'exécuteur des lettres: "Je ne dînerais pas plus avec l'intendant des postes qu'avec le bourreau" (13). A la Révolution décidément, on n'aura plus qu'à ouvrir la Bastille, à fermer les Postes royales, à substituer au tranchant de la lettre, celui de la guillotine.

Toute puissance de l'intercepteur: pour preuve, ce Janelle qui sévis-sait sous Louis XV, d'autant plus dangereux qu'une femme le manipule, Madame de Pompadour. C'est une femme qui détourne à son profit le dispositif mis en place par ordre du roi, afin d'assurer son règne, d'éliminer toute rivale possible. Ainsi, Mme de Coislin brigue la place de favorite: "La marquise sut, heureusement pour elle, déjouer les plans de Mme de Coislin. L'intendant des postes, Janelle, qui faisait pour le roi les extraits des lettres que les particuliers s'écrivaient entre eux, lui était tellement dévoué qu'avant de dévoi-ler à Louis XV les secrets qu'il dérobaît ainsi, il se rendait tou-jours chez elle pour lui en faire prendre d'abord connaissance" (14). La Poste comme appareil de pouvoir, gestion du Désir; une femme comme



figure suprême de l'intendance, grande interceptrice, n'a-t-on pas là tout l'imaginaire selon lequel, dans ses *Liaisons*, Laclos conjugue pouvoir sur autrui et désir de l'autre? Le renversement vaut d'être signalé: le système postal n'est pas fait pour la communication, mais pour l'interception. Loin d'assurer le secret, il contribue à le fragiliser.

Nous sommes donc très éloignés de la représentation neutre du service messager qu'assumaient les fictions épistolaires de Crébillon fils. A aucun moment, le trajet de la lettre n'était interrogé, et le courrier arrivait sans heurts. Mais de Crébillon à Laclos, on est également passé d'un régime épistolaire à un autre. Le paysage postal lui-même s'est modifié en l'espace d'un demi-siècle. Alors que les lettres de la Marquise ou de la Duchesse s'inscrivaient dans un rapport monologique, et se présentaient seules, dépourvues de leurs réponses, *Les Liaisons Dangereuses* instaurent un rapport pluriel entre une multitude d'actants: le roman est polyphonique, ou dialogique; il assemble une pluralité de voix. La complexité du procédé est ainsi liée à la modification intervenue dans l'Imaginaire même de la lettre; l'interception provoque des effets de roman, à l'intérieur du roman, en multipliant les destinataires. Par le biais de la Poste, comme instance interceptrice et redistributrice des lettres, c'est à vrai dire toute la stratégie du Désir qui se trouve remodelée. De la lettre fermée, on est passé à la lettre ouverte.

### **L'Universelle destinataire**

S'il est une ligne sur laquelle toute la correspondance que contiennent les *Liaisons* se rabat, s'il est un axe qui la fait s'ordonner, ce ne peut être que le rapport Valmont-Merteuil, ce couple libertin dont les *Liaisons* sont le Roman, et ne tient que par l'élaboration d'un projet démoniaque. Le 25 août 1777, le Vicomte finit ainsi sa lettre à la marquise: "Je joins à ce récit le brouillon de

mes deux Lettres; vous serez aussi instruite que moi. Si vous voulez être au courant de ma correspondance, il faut vous accoutumer à déchiffrer mes minutes: car pour rien au monde, je ne dévorerais l'ennui de les recopier" (15). Les lettres que Valmont adresse à la Présidente s'écartent ainsi de leur originelle destination, pour aboutir entre les mains de la Marquise; c'est à elle que prioritairement le Courrier revient, sous la forme du double, copie ou brouillon. La lettre de la sorte se scinde en deux, se dédouble, dont une part échappe à qui réclame, pour revenir à qui la gère. A mesure que la correspondance s'achemine, on voit ce courrier s'amplifier outre mesure, se gonfler de lettres tierces, adventices, que l'envoi n'a plus pour visée que de commenter, introduire, expliquer. Valmont écrit moins à la Marquise qu'il ne lui fait parvenir une correspondance dont elle n'est pas le sujet. "En lisant les deux Lettres ci-jointes (vous verrez) si j'ai bien rempli votre projet" (16); "Je vous envoie les deux Lettres" (17), etc.. Il n'est pas de sa part une lettre, qui à son tour ne contienne une lettre. Mise au fait du moindre mot, alertée du moindre bruit qui court, Mme de Merteuil apparaît ainsi comme l'universelle destinataire des missives qu'autour d'elle on met en circulation. Car ne n'est pas seulement Valmont qui lui confie ses déboires, c'est encore la petite Volange qui la met dans le secret de ses lettres. Ainsi, à propos de Danceny: "Je vais vous envoyer sa Lettre aussi, ou bien une copie, et vous jugerez, vous verrez bien que ce n'est rien de mal qu'il me demande"(18). L'échange de lettres entre Danceny et Cécile se trouve ainsi doublé d'un réseau parallèle, en lequel précisément s'accomplit la fiction: "Elle exige seulement que je lui fasse voir toutes mes Lettres et toutes celles du Chevalier Danceny" (19).

C'est le regard tiers de la Marquise, l'ingérance qu'il manifeste, qui tourne la correspondance en Roman d'amour. Les liaisons ne sont dangereuses que parce qu'elles sont doublées d'un incessant trafic de lettres, d'un réseau postal d'interception visant à la gestion des énoncés amoureux. La marquise non seulement reçoit, mais relance encore le Courrier, organise les levées, déploie les adresses. Grande distributrice, Mme de Merteuil est une intermédiaire d'autant plus parfaite, qu'elle fait elle-même profession de ne "jamais écrire", du

moins de sa main, la moindre lettre. C'est elle encore qui d'une lettre met en garde la mère de Cécile et l'avertit du danger que celle-ci court à trop assidûment fréquenter Danceny. C'est elle enfin qui renseigne la même Mme Volange sur l'existence d'un tiroir secret contenant tous les témoignages d'amour de Danceny à sa fille. Les échanges entre les jeunes amants ne seront dès lors plus possible que par un canal secret, un réseau clandestin.

Si la Marquise a ainsi rendu impossible le service ordinaire, c'était afin de placer Valmont comme poste intermédiaire. Aussitôt un système parallèle aux Postes est mis en place, et la distribution comme la levée du Courrier des jeunes amants se fera désormais par le truchement de Valmont. Il devient leur messager, position pour le moins ambiguë comme ne manque pas de le souligner la Marquise: "La pauvre petite! comme elle rougira en vous remettant sa première lettre" (20). C'est un peu comme si la recevant, c'était à lui que la lettre revenait. Danceny d'ailleurs ne s'y trompe pas; il n'est, selon lui, pas de poste plus agréable à occuper que celui de messager: "O ma Cécile! que j'envie le sort de Valmont! demain il vous verra. C'est lui qui vous remettra cette lettre" (21). Aussi est-ce un peu comme si la remettant, c'était de lui que venait la lettre. On verra par la suite, Cécile aller jusqu'à confier à Valmont la clef de sa chambre, afin qu'il puisse non seulement y déposer le courrier rentré, mais encore retirer les lettres qu'elle a pris le soin d'y laisser. Valmont, facteur infatigable, a vite fait de s'introduire de nuit auprès de la jeune fille, hésite un instant à "passer pour un songe", et finit par réveiller la belle endormie: "Vous croyez, écrira-t-il, que j'ai vendu bien cher ce poste important: non, j'ai tout promis pour un baiser" (22). Un poste, une poste, le substantif est de tous les genres: car la posture qu'adopte Valmont est invariablement celle du messager: interceptant comme s'il s'agissait d'une lettre, le désir féminin qu'il transmettait jusqu'alors.

Ce qui fait de Valmont un libertin, n'est-ce pas l'usage inconsidéré qu'il fait de la lettre? N'est-ce pas le fait qu'il entretient simultanément plusieurs correspondances? Si l'on excepte les lettres à la Marquise, qui ne sont que le fidèle rapport de ses autres correspondances, deux liaisons sont menées de front: l'une avec Cécile, délibérément libertine, et rapidement conduite à son terme, l'autre avec Mme de Tourvel, plus respectueuse, amoureuse quelquefois, et fort lente dans son exécution. Paradoxalement, c'est lorsque Valmont s'adresse directement à l'autre, et non plus sous la forme d'un messenger, qu'il a le plus de mal à imposer l'intérêt que sa lettre présente. Cependant Valmont n'en constitue pas pour autant une figure stable du Destinataire, tant ses lettres conservent la hantise de la forme précédemment décrite: celle du messenger, de l'intermédiaire, de l'intercepteur aussi.

Il faut rappeler qu'à l'époque il existait un triple dispositif postal: c'est celui qu'on voit assurer la distribution des lettres, régler les échanges à l'intérieur des *Liaisons dangereuses*. Outre le service habituel des Postes, appelé "l'ordinaire", et qu'avait institué Richelieu, il y avait à Paris d'abord, à Bordeaux ensuite, un service interne appelé "petite-poste". Restait enfin la remise en mains propres du courrier par des serviteurs, ou par le destinataire en personne. C'est à coup sûr, cette dernière manière que le récit libertin privilégie. Valmont tient à tout moment une lettre prête, pour en incommoder la Présidente; celle-ci s'évertue à ne pas répondre, ou du moins à ne pas laisser paraître de réponse. Las de n'essayer que des refus, des fins de non-recevoir, il entreprend alors de récupérer son courrier auprès de sa Dévote, et obtient l'aide d'une femme de chambre: celle-ci lui remet le "précieux dépôt", dont il peut disposer pendant quelque temps: "Une fois maître de ce trésor, je procédai à l'inventaire avec la prudence que vous me connaissez: car il était important de remettre tout en place" (23). Le libertin n'agit donc en secret que pour entretenir l'illusion du respect de la lettre. Il s'affaire aux extraits de son propre courrier: c'est pour y découvrir

l'usage qu'en fit sa lectrice, pour y lire les marques de la réception "Jugez de ma joie, en y apercevant les traces, bien distinctes, des larmes de mon adorable Dévoté. Je l'avoue, je cédai à un mouvement de jeune homme, et baisai cette lettre avec un transport dont je ne me croyais plus susceptible" (24). La lettre contient sa réponse, un seul support assure et la sollicitation, et le refus, et l'acquiescement. Frauduleusement introduit sur la scène de la réception, le libertin jouit de la circularité de la lettre, et, narcissiquement, se contemple dans le principe de ce retour: la lettre augmentée de son émotion, parée des soupirs qu'elle provoque. Retour à l'envoyeur. "Je continuai l'heureux examen; je retrouvai toutes mes lettres de suite, et par ordre de dates; et ce qui me surprit plus agréablement encore, fut de retrouver la première de toutes, celle que je croyais m'avoir été rendue par une ingrate, fidèlement copiée de sa main; et d'une écriture altérée et tremblante, qui témoignait assez la douce agitation de son coeur pendant cette occupation" (25). Le libertin ne saurait rêver plus émouvant spectacle: après les yeux de la lectrice, et leur trace humide, la main de l'épistolière et sa transcription de la lettre: il n'y a sans doute pas de répétition plus désirable que celle par laquelle on répond à la lettre par cette lettre elle-même, augmentée de son autre, augmentée du mystère qu'y imprime la main étrangère. Lettre en quelque sorte ravie à elle-même. Car dérivée de la sollicitation amoureuse de Valmont, elle s'élève à présent comme énonciation féminine d'un Désir affranchi, dont le libertin n'est plus qu'un moment. La lettre transcrite s'intègre ainsi dans un Roman, dont la femme désire assurer la gestion à elle seule: la lettre est renvoyée comme signe d'un refus à son destinataire, elle est conservée sur cette scène intime d'un théâtre où la femme entend régner en solitaire. Aussi le regard tiers que Valmont jette sur ses propres lettres, qui ont cessé de lui appartenir, agit-il comme instance de relance, et précipite-t-il la correspondance de Madame de Tourvel à l'intérieur d'un réseau parallèle, en lequel Valmont ne cesse d'apparaître comme le messager bien plus que l'auteur de ses massives amoureuses.

La technique d'approche adoptée par Valmont consiste à délivrer per-

sonnellement ses messages: non seulement pour mieux juger de l'effet "réception" sur autrui, mais aussi pour créer une première complicité. C'est ainsi que s'achemine une première épître: "Je saisis un moment, où Mme Rosemonde s'était éloignée, pour remettre ma Lettre: on refusa de la prendre; mais je la laissai sur le lit (...) il fallut bien serrer la Lettre pour éviter le scandale" (26). Mais cette première lettre lui sera retournée, quoique dûment lue, recopiée, et accompagnée d'un billet explicatif. Ce retour de la lettre initiale, le va-et-vient qu'elle effectue ne sera pas sans effets sur la suite des échanges: ils demeureront toujours, à des degrés divers, travaillés par cette circularité: la lettre est avant tout mouvement, circulation, quand bien même les référents auront disparus; mobilité épistolaire à défaut d'ancrage dans le réel. Un second envoi tourne également court; le billet est refusé net: "Après cette tentative, qui n'était qu'un essai fait en passant, je mis une enveloppe à ma Lettre (...) je la lui envoyai par mon Chasseur, avec ordre de lui dire que c'était le papier qu'elle m'avait demandé" (27). La ruse semble initialement réussir, mais une enveloppe lui est peu après remise, sur laquelle il reconnaît l'écriture tant désirée: "J'ouvre avec précipitation.... C'était ma Lettre elle-même, non décachetée et pliée seulement en deux"(28). Une enveloppe semble répondre à une autre enveloppe: tout un jeu de surface se déroule ainsi, sans qu'aucun des deux partis n'en soit plus avancé. Le vicomte imagine alors de recourir au service ordinaire, de faire appel à la Poste: "On va d'ici, tous les matins, chercher les Lettres à la Poste, qui est à environ trois quarts de lieue: on se sert, pour cet objet, d'une boîte couverte à peu près comme un tronc, dont le Maître de la Poste a une clef et Mme Rosemonde l'autre. Chacun y met ses Lettres dans la journée, quand bon lui semble; on les porte le soir à la Poste, et le matin on va chercher celles qui sont arrivées" (29). Valmont ne met en branle cette vaste machinerie postale, que pour simuler l'envoi d'une lettre: "Cependant j'écrivis ma Lettre. Je déguisai mon écriture pour l'adresse, et je contrefis assez bien sur l'enveloppe, le timbre de Dijon. Je choisis cette Ville, parce que je trouvais plus gai, puisque je demandais les mêmes droits que le mari, d'écrire aussi du même lieu, et aussi parce que ma Belle avait parlé toute la journée du désir qu'elle

avait de recevoir des lettres de Dijon" (30).

Tel un employé aux bureaux des Postes, Valmont traite l'enveloppe plutôt que la Lettre; il privilégie l'adresse, l'identité; tout son art s'y déploie bien plus que dans la lettre elle-même. Là, son écriture paraît déguisée, sa façon contrefaite. Le libertinage n'est-il pas l'art de l'enveloppement? Aussi bien, la lettre parvient-elle à bon port. La Présidente, "en rompant le cachet" s'instruit au premier coup d'oeil de sa provenance, et feint "de parcourir l'Épître" pour cacher son desarmoi. Valmont quant à lui jouit de son trouble, car la scène se produit en compagnie. Enfin Mme de Tourvel "déchira l'audacieuse missive, en mit les morceaux dans sa poche, se leva et sortit" (31). L'enveloppe est sauvée, sauf la lettre: Valmont n'en demeure pas moins convaincu qu'elle sera "lue en entier".

Ce n'est toutefois pas en tant que surface lisible d'émotions profondes que la lettre vaut, qu'elle affecte autrui. Comme le fait remarquer Mme de Merteuil, les lettres du Vicomte ne témoignent pas d'assez de désordre pour convaincre d'amour. Aussi, toute l'adresse de Valmont réside-t-elle bien plus dans l'art d'envelopper la lettre, que dans celui d'envelopper l'amour. En somme, cela revient à privilégier, dans la lettre, sa réception plutôt que sa lecture. C'est dans ce sens qu'on dira du libertin qu'il est le messager plutôt que l'auteur de la lettre d'amour: et le message est la lettre elle-même, plutôt que ce que celle-ci contient. C'est un faire, et non pas un dire. Une pure opération sur autrui, une action menée sur lui avec d'autant plus d'efficacité, d'habileté aussi, qu'elle se limite à cerner une adresse; le désir n'est plus dit, il est tout entier contenu dans le geste d'envoyer, de recevoir. Sur le point de céder à Valmont, la Présidente choisit de prendre la fuite. La tentative de Valmont, d'instaurer une correspondance suivie entre eux échoue: "Sachez donc que mon ingrate Dévote me tient toujours rigueur. J'en suis à ma quatrième Lettre renvoyée. J'ai peut-être tort de dire la quatrième; car ayant bien deviné dès le premier renvoi, qu'il serait suivi de beaucoup d'autres, et ne voulant pas perdre ainsi mon temps, j'ai pris le parti de mettre mes doléances en lieux communs, et de ne point dater: et depuis le second

Courrier, c'est toujours la même Lettre qui va et vient; je ne fais que changer d'enveloppe" (32).

### L'Intercepteur

Changer d'enveloppe, le libertin n'aura somme toute fait jamais rien d'autre - faisant varier les apparences, alors que le fond est égaré. La lettre ne se vide-t-elle pas de tout contenu, simple nomenclature de "lieux communs", expression d'un toujours déjà-dit? Et n'assure-t-elle pas, ainsi vidée d'elle-même, sa propre circulation? D'autant plus mobile, qu'aucun sens n'en vient ancrer la dérive, elle inscrit dans son trajet l'impossibilité même de toute correspondance: une seule lettre va et vient, que plus personne n'écrit, que de surcroît nul ne lit, et dont le mouvement peut s'étendre à l'infini. Il suffit pourtant de retourner l'enveloppe pour avoir la lettre: "Si ma Belle (...) s'attendrit un jour, au moins de lassitude, elle gardera enfin la missive" (33). Il n'y a qu'un éclatement de la cellule épistolaire qui puisse enrayer cette relance infinie. Aussi Valmont introduit-il sur cette scène un tiers personnage: "Vous voyez qu'avec ce nouveau genre de correspondance, je ne peux pas être parfaitement instruit (...) Le seul moyen de me mettre au fait, est, comme vous voyez, d'intercepter le commerce clandestin. J'en ai déjà envoyé l'ordre à mon Chasseur; et j'en attends l'exécution de jour en jour" (34). La Présidente elle-même s'est ménagée un espace de retraite ou de réserve, en faisant l'aveu par lettre de l'amour qui la ruine à sa confidente, Mme de Rosemonde. C'est précisément cette lettre que le Vicomte intercepte - Mme de Tourvel s'inquiète de n'avoir plus de nouvelles: "Pourquoi aurait-il cessé de m'écrire tout à coup? Si c'était seulement l'effet de mon obstination à lui renvoyer ses Lettres, je crois qu'il aurait pris ce parti plus tôt (...). Vous ne sauriez croire, et j'ai honte de vous dire, combien je suis peignée de ne plus recevoir ces mêmes Lettres, que pourtant je refuserais encore de lire. J'étais sûre au moins qu'il était occupé de moi! et je voyais quelque chose



qui venait de lui. Je ne les ouvrais pas, ces lettres, mais je pleurais en les regardant" (35). Il est des lettres qu'on n'ouvre pas pour n'avoir pas à se rendre à leur appel: néanmoins la Présidente, en se défendant de lire la Lettre, n'en continue pas moins de ressentir tous les effets qu'une lecture procurerait. Le libertin, en ne lui adressant que ses enveloppes vides, loin de se tromper sur la nature du désir féminin, en accomplissait en quelque sorte l'ultime avatar: la lettre devient une marque d'amour qui affecte le corps même de la Lectrice, qui la "touche" d'autant plus sûrement que la résistance est intacte; fermée, la lettre permet à la fois que la vertu soit sauve, que l'abandon soit à la mesure de l'émotion ressentie. Etrange désir donc, que celui taconné à l'image d'un hymen préservé, irrité aussi de s'arrêter au seuil de la jouissance. Aussi bien ouvrir la Lettre, c'est se livrer corps et âme à autrui, c'est s'abandonner à son délire. La présidente finit par se rendre; elle est peu après abandonnée, et s'exclame: "Le voile est déchiré, sur lequel était peint l'illusion de mon bonheur" (36).

Comme un second hymen, un voile amoureux, une enveloppe affective, la lettre, enfin s'ouvre à elle-même, enfin s'écrit, se dit, s'énonce en toutes lettres. Il faudrait ici longuement citer la lettre 161, où la Présidente, dans une dernière lettre, exhale toute sa passion, exprime ses remords, donne libre cours à ses sentiments, à ses tourments, à son désespoir. C'est à la fois une lettre d'amour, une lettre d'adieu, une dernière recommandation, une lettre de vengeance, une lettre d'expiation, d'expiration. Le plus étrange est que cette lettre ne s'adresse à personne - le livre n'offre pas d'autre exemple. En d'autres mots, ce "cri du coeur", en trouvant ainsi la destination, s'approche fort du délire des femmes en extase: d'autant plus que cette lettre n'est pas de la main de Mme de Tourvel, mais qu'elle a été dictée, qu'elle nous est transmise par le truchement d'un secrétaire. Hallucinations à l'appui: "Mais quoi! c'est lui... Je ne me trompe pas; c'est lui que je revois. Oh! mon aimable ami! reçois-moi dans tes bras; cache-moi dans ton sein: oui, c'est toi, c'est bien toi! Quelle illusion funeste m'avait fait te méconnaître? combien j'ai souffert dans ton absence! Ne nous séparons plus, ne nous séparons jamais.

Laisse-moi respirer. Sens mon coeur, comme il palpite! Ah! ce n'est plus de la crainte, c'est la douce émotion de l'amour. Pourquoi te refuser à mes tendres caresses? Tourne vers moi tes doux regards! Quels sont ces liens que tu cherches à rompre? pourquoi prépares-tu cet appareil de mort? qui peut altérer ainsi tes traits? que fais-tu? Laisse-moi: je frémis! Dieu! c'est ce monstre encore" (37). Dans cette lettre absolue, où l'Amant est tour à tour calomnié, répudié, plaint, aimé, la double bande du désir féminin trouve une dernière fois à s'exprimer: un dispositif de défense qui vise la "deuxième personne" de la lettre, celui auquel on s'adresse et qu'il s'agit d'éloigner, doublé d'un dispositif de réception qui extrait du sujet d'énonciation dont on se défend (le "tu", "vous" de la lettre), un sujet d'énoncé comme "troisième personne" dont on rêve impunément et en secret. Cette double bande, action manifeste, affection secrète traverse ainsi tout l'imaginaire épistolaire au XVIIIe siècle. Ce n'est pas autrui que la femme combat pour préserver sa chasteté, c'est en elle-même que l'ennemi réside; c'est à l'Autre intériorisé qu'elle s'en prend. A la limite, une lettre d'autrui provoque le combat, mais celui-ci a lieu sur le seul terrain féminin, et n'a pour domaine que la seule lettre de la femme. Ses missives alors offrent ce spectacle troublant, que le libertin sait apprécier à sa juste mesure, de la vertu en lutte avec l'amant. Un amant d'ailleurs qui n'est jamais qu'une fonction de ce discours-bataille. Aux mots d'ordre d'abord expéditifs, adressés à celui-ci, viennent se mêler bientôt des mots-affects, des antiphrases: "éloignez-vous" est alors supplanté par "ne croyez pas que je vous aime". Un trouble s'empare de la femme, qu'elle ne sait comment nommer, un bouillonnement mystérieux s'accomplit en elle, la souffrance et le plaisir alternent et se mêlent, l'emportement de soi succède, la lutte entre penchants adverses, l'irréversible chute, le remords, la blessure, la retraite enfin, ou la mort. C'est toute une dramaturgie de l'âme féminine en lutte avec elle-même et contre l'étrangeté des sentiments qui l'affectent, qui s'empare ainsi du dispositif épistolaire, dont le contrôle, la maîtrise cependant lui échappent. Car non moins le libertin s'est-il immiscé dans cet appareil, pour en gérer les énoncés. Tout au service d'un plaisir, d'une volupté féminine qu'il escompte bien maîtriser de bout en bout, le libertin s'en montre

avant tout le support, le docile et prévenant accompagnateur: "Pour beaucoup de femmes, conclut Valmont, le plaisir est toujours le plaisir, et n'est jamais que cela, et auprès de celles-là, de quelque titre qu'on nous décore, nous ne sommes jamais que des facteurs, de simples commissionnaires" (38). Voilà certes qui, à la lettre, assigne au galant un poste, une posture et une position qu'il n'est pas prêt de lâcher, qu'il n'aura même de cesse d'occuper. Le service amoureux qu'il assure est postal avant toute chose, comme le sont ses liaisons: il intercepte et distribue. Il n'est en d'autres mots jamais qu'un destinataire frauduleux, il ne lui arrive de lettres que détournées de leur parcours. Facteur, messenger, commissionnaire, il est prétexte à un discours-désir avant tout féminin, en lequel se mêlent souffrance et plaisir, amour et vertu: une jouissance contrariée par ce qui en elle se destine.

Amours épistolaires: une dame fait parvenir à l'une de ses amies une lettre où elle dit son amour pour X. Elle fait appel à X précisément pour apporter la lettre. Lequel ne manque pas d'ouvrir la missive avant de la remettre. Déjà Valmont fit intercepter la lettre adressée par la Présidente à Mme de Rosemonde, apprenant ainsi à quel point il est aimé. L'amant vient brouiller la communication bienfaisante entre deux femmes, s'immisce entre elles à la façon d'un tiers, d'un facteur incongru. Mais le dispositif, pour être complet, s'adjoint d'autres rouages: ainsi Valmont s'empresse-t-il de rapporter le moindre fait, le plus infime mouvement à la Marquise de Merteuil, qui devient ainsi de la lettre amoureuse et féminine, l'ultime destinataire.

### **Entre deux Femmes**

De cette façon, il se pourrait bien que les *Liaisons*, au lieu d'être lues selon l'axe Valmont-Merteuil, ne prennent tout leur sens qu'une fois établie cette communication entre deux femmes qui rivalisent - Valmont n'étant là encore qu'un relais, le facteur de leur échange

invisible.

On vérifie aisément que dans le roman, toutes les combinaisons épistolaires sont exploitées: lettres de Cécile à la Marquise, et vice versa; de Cécile à Valmont et inversement; correspondances entre Cécile et Danceny, Danceny et Valmont, Danceny et Mme de Merteuil. Une seule exception: c'est Mme de Tourvel, qui, mis à part Valmont, ne correspond qu'avec son clan. Toute la correspondance des *Liaisons* est ainsi scindée en deux réseaux qui communiquent d'autant moins que leurs figures emblématiques semblent s'exclure. Si la Présidente ignore jusqu'à l'existence de la Marquise, celle-ci, sans cesse mise au courant des progrès du Vicomte, témoigne à l'égard de la Dévote d'une jalousie de plus en plus marquée. Assurément, donc, cela a lieu entre ces deux femmes. Pour preuve, ce petit dispositif libertin: Valmont usant du dos d'une amie, s'en servant comme d'un "pupitre", afin d'écrire à sa Dévote "une Lettre écrite au lit et presque d'entre les bras d'une fille, interrompue même pour une infidélité complète" (39). Et Valmont ajoute: "Emilie, qui a lu l'Epître, en a ri comme une folle, et j'espère que vous en rirez aussi" (40). Or cette lettre, une des premières que la Présidente consent à garder, et qui est comme un geste sacrilège, expédié dans des termes ambigus, c'est la Marquise qui en assurera l'envoi: "Comme il faut que ma Lettre soit timbrée de Paris, je vous l'envoie; je la laisse ouverte. Vous voudrez bien la lire, la cacheter, et la faire mettre à la Poste"(41), lui écrit encore Valmont. C'est à peine si Mme de Merteuil ne signe pas cette lettre, qu'elle adresse à Mme de Tourvel; aussi Valmont la met-il en garde: "Surtout n'allez pas vous servir de votre cachet, ni même d'aucun emblème amoureux; une tête seulement" (42). Sans doute Valmont tient-il ici les ficelles, c'est lui qui distribue les rôles, qui pervertit les rapports. Il en va tout autrement à la fin des correspondances. C'est à présent la Marquise qui impose au Vicomte un modèle de lettre de rupture, que celui-ci s'empresse de recopier, et d'adresser à la Présidente (43). Par-delà l'amant commun, une femme s'adresse à l'autre. Pour le coup, la communication est mortelle: "Quoi! vous aviez l'idée de renouer, et vous avez pu écrire ma Lettre! (...) Ah! croyez-moi, Vicomte, quand une femme frappe dans le coeur d'une autre,

elle manque rarement de trouver l'endroit sensible et la blessure est incurable. Tandis que je frappais celle-ci, ou plutôt que je dirigeais vos coups, je n'ai pas oublié que cette femme était ma rivale" (44). Ultime point de chute des missives de toutes façons, universelle destinataire à l'intérieur d'un réseau postal qu'elle maîtrisait, la Marquise brusquement sera dévorée par cette machine. C'est d'abord la déclaration de guerre à Valmont, qu'elle inscrit au bas de la lettre de celui-ci, avant de la lui retourner : première marque d'une réversibilité de leur courrier, qui déjà prépare l'énorme reflux des lettres, leur divulgation après qu'elles aient abouti en d'étrangères mains, leur publication enfin, après qu'elles aient "couru" tout Paris. C'est la Poste qu'on prend d'assaut.

Le Roman lui-même n'échappe pas à cette image de la Poste comme instance d'interception. A la fin des *Liaisons*, on apprend que la correspondance entre Valmont et Mme Merteuil est par celui-ci rendue publique. Retournement de la machine postale : alors qu'en un premier temps, la Marquise était toute occupée à redistribuer le Courrier des autres, elle est maintenant victime d'une semblable opération de divulgation. Le roman par lettres ne ferait ainsi que se conformer à une pratique courante, en appuyant la mise en circulation des écrits. Une publication première - proche de la rumeur - et visiblement diffamatoire, précède ainsi de peu cette divulgation par la lettre d'une scène jusqu'alors privée, intime, inviolée, que le Roman réalise, à des fins édifiantes. Le Roman commence donc où la lettre s'ouvre, pour passer de mains en mains, au regard d'un tiers : c'était déjà toute la stratégie libertine, que d'ainsi exposer au tiers le spectacle de ce qui ne supporte que l'entente secrète, l'acquiescement solitaire. Aussi n'est-ce pas un hasard qu'en France le premier roman par lettres soit l'oeuvre précisément d'un auteur que son libertinage avant tout signale : Crébillon fils. Encore moins aléatoire apparaît la clôture que les *Liaisons* apportent au genre du Roman épistolaire, dans cet ultime retour du Courrier.

## NOTES

- (1) CHODERLOS DE LACLOS, **Les Liaisons dangereuses**, Paris, Gallimard, 1951, p.30.
- (2) Toutes nos références renvoient à l'édition Pléiade de cet ouvrage.
- (3) LACLOS, **op.cit.**, p.249.
- (4) BARTHES, R. **Fragments d'un discours amoureux**, Seuil, 1977, p.188.
- (5) Ibid.
- (6) LACLOS, **op.cit.**,p.30.
- (7) Ibid., p.69.
- (8) Ibid., p.71.
- (9) Ibid.
- (10)Voir à ce sujet LENAIN, L.,**La Poste de l'Ancienne France**, Gap, Louis-Jean, 1973.
- (11)HERVEZ,J.,**Les Maîtresses de Louis XV**, Paris, Bibliothèque des curieux, 1924, p.55.
- (12)Ibid., p.180.
- (13)Ibid., p.103.
- (14)Ibid., p.102. L'intercepteur intervient de la sorte sur le régime même du Désir,qu'il contribue à modifier en détournant la lettre

de son parcours. La Poste agit à la façon d'un Inconscient. C'est bien ce que laissait entendre Frédéric Berthet, lorsqu'il fait observer que la Poste "bombarde le "privé" du rapport, de hasards, de condensations, de syncopes ou de retards, d'inversions chronologiques, d'insus, etc.", *L'Amour des lettres*, Critique, 367, 1977, p.1104.

(15) LACLOS, *Les Liaisons dangereuses*, p.74.

(16) Ibid., p.136.

(17) Ibid., p.159.

(18) Ibid., p.61.

(19) Ibid., p.63.

(20) Ibid., p.131.

(21) Ibid., p.148.

(22) Ibid., p.219.

(23) Ibid., p.95.

(24) Ibid., p.96.

(25) Ibid.

(26) Ibid., p.57.

(27) Ibid., p.72.

(28) Ibid.

(29) Ibid., p.73.

(30) Ibid.

(31) Ibid., p.74.

(32) Ibid., p.261.

(33) Ibid.

(34) Ibid.

(35) Ibid., p.273-274.

(36) Ibid., p.340.

(37) Ibid., p.373-374.

(38) Ibid., p.319.

(39) Ibid., p.101.

(40) Ibid.

(41) Ibid., p.102.

(42) Ibid.

(43) "Ma foi, ma belle amie, je ne sais si j'ai mal lu ou mal entendu, et votre Lettre, et l'histoire que vous m'y faites, et le petit modèle épistolaire qui y était compris. Ce que je puis vous dire, c'est que ce dernier m'a paru original et propre à faire de l'effet: aus u 'l'ai-je copié tout simplement, et tout simplement encore, je l'ai envoyé à la Présidente "(LACLOS, *Liaisons*, p.339).

(44) Ibid., p. 344.







### Contre le libertinage

Se pourrait-il que Saint-Preux ne soit qu'une variation sur la ligne intime qui lie Julie à Claire, un trouble de communication passager à l'intérieur de leur échange, comme un parasite, un éphémère brouillage? Ou bien s'est-il produit dans la figuration épistolaire une modification, une mutation à ce point profonde qu'elle en affecte l'instance même de la Lettre en sa destination la plus intime? Qu'y a-t-il en d'autres mots de si neuf dans la *Nouvelle Héloïse*, dont la lettre aurait à subir la retombée? Sans doute les *Liaisons Dangereuses* sont-elles postérieures aux *Lettres de deux amants*, et profitent-elles ainsi du "savoir-faire" épistolaire dont Saint-Preux le tout premier fait la démonstration. Concevons cependant cette légère altération dans la chronologie, dans l'histoire de la Lettre. Car les *Liaisons* reprennent à vrai dire, pour les parfaire, les fictions libertines bien plus que les confessions d'un amant malheureux : ce ne leur est au plus qu'un livre alors à la mode. Aussi n'en bénéficient-elles qu'au seul niveau des techniques du roman par lettres, l'imaginaire des postures différant du tout au tout. Laclos achève Crébillon, que Rousseau lisait, en cachette, et condamnait publiquement. Il ne fait pas de doute, en effet, qu'en Rousseau le libertinage ait connu son observateur le plus partial, son critique le plus fasciné, son lecteur le plus ambigu. C'est cette ambiguïté qui ressort de sa description de la vie à Paris. "Paris est plein d'aventuriers écrit Saint-Preux à

Julie, et de célibataires qui passent leur vie à courir de maison en maison; et les hommes semblent, comme les espèces, se multiplier par la circulation" (1). En naturaliste consommé, ayant trouvé, là, sa faune, sa flore capitales, Rousseau donne le tableau des désordres de la ville: "La galanterie et les soins valent mieux que l'amour auprès d'elles, et pourvu qu'il soit assidu, peu leur importe qu'on soit passionné. Les mots même d'amour et d'amant sont bannis de l'intime société des deux sexes, et relégués avec ceux de chaîne et de flamme dans les romans qu'on ne lit plus" (2). Le projet est clair: il s'agira de récrire ces mots désuets, de reformuler les pratiques qu'ils recouvrent; le projet est donc double, comprend un volet langagier, littéraire même, et s'interroge sur l'usage de ce langage et le comportement qu'il réfléchit. Contre le recueil de "jolis entretiens et de jolies lettres" (3), s'écrira le roman par lettres; contre la "liaison de galanterie" s'énoncera la relation amoureuse. Le roman d'amour reprend ainsi ses droits sur le conte galant: l'amant, la chaîne, la flamme sont à nouveau installés. Cette redistribution, cette reformulation des énoncés de l'amour s'accompagnera toutefois d'un renouvellement du dispositif d'énonciation amoureuse. S'il entre ainsi en rivalité avec les écrits du moment, "agréables si l'on veut, mais petits et froids", c'est pour supplanter ceux-ci où on les écoute: "à leur tour ses oeuvres s'adressent aux femmes, mais si passionnément" (4). C'est ainsi que les femmes s'abîment, nocturnes et assidues lectrices, pleurent et fondent en larmes à la lecture de la *Nouvelle Héloïse*. C'est ainsi encore qu'on voit Mme de Francueil, "après une nuit passée à lire l'Héloïse", recevoir chez elle l'auteur, et, "en robe de satin bleu et argent, aux longs cheveux déroulés, poudrés à blanc, fondre en larmes devant lui" (5), qui, tout confus, ne sait quelle contenance prendre. Tenir ainsi au lit les femmes, cet ouvrage à la main, n'est-ce pas autant de petits-maîtres congédiés, renvoyés par l'amant véritable au mince volume de leurs travaux. Si les femmes reconnaissent en Saint-Preux, l'idéal de l'Amant passionné, les hommes à leur tour en viennent à lui: "Gauffecourt ne peut lire que quelques pages de suite, tant il est ému. Roguin, à force de larmes, a guéri un gros rhume qu'il avait" (6). D'émotion en bouleversement, le baron Thiébault arrive à la dernière lettre de Saint-Preux "ne pleurant

plus, mais criant, hurlant comme une bête" (7). Dans cet ébranlement qui traverse la distinction des sexes, ne voit-on pas s'accomplir l'ultime conversion du galant homme en amant du coeur? Au même moment, la femme renoue avec l'ancienne image d'heureuse mystique. L'auteur "s'en remet à la persuasion intime de son oeuvre pour convaincre la femme d'extase" (8). **La Nouvelle Héloïse**, ainsi conçue à la manière d'une Lettre - et d'une seule, infiniment variée -, comble la femme, en confortant sa position de Réceptrice adorée. Toutes sont de nouvelles Héloïses à qui la Lettre enfin arrive. Une lettre qui correspond enfin à celle-la qu'elles imaginent, qu'elles attendent. La lettre enfin écrite.

### **La Lettre d'amour**

Aussi **La Nouvelle Héloïse** (9) est-il bien plus qu'un roman par lettres mené à sa perfection, qu'un chef-d'oeuvre de littérature, qu'un texte réussi comme mise en scène d'une utopie sociale ou amoureuse. Il faut y voir, y lire, l'invention d'un dispositif encore inexistant, la mise en place d'une configuration jusqu'alors inédite, l'énonciation d'une posture inouïe: l'épistolier comme figure masculine du rapport amoureux dit. Non pas que l'histoire n'ait jamais assuré l'énonciation masculine de la lettre, sous les traits d'un amoureux mâle, mais que cette énonciation n'était jusqu'alors soutenue par aucun ordre discursif, ne s'était cristallisée dans aucun Imaginaire de la Lettre: celle-ci, comme on a pu le vérifier, était demeurée une affaire strictement féminine. Il a fallu attendre **La Nouvelle Héloïse**, pour voir se modifier cet Imaginaire, cristallisé autour des lettres d'Héloïse, précisément. Aussi, n'est-ce pas Abélard qui est ressuscité, pour le besoin de la cause: celui-ci, écrit Saint-Preux, "ne m'a jamais paru qu'un misérable digne de son sort, et connaissant aussi peu l'amour que la vertu" (10). S'il est une Héloïse nouvelle, il n'est pas d'Abélard neuf: mais on lui substitue Saint-Preux, qui connaît la vertu aussi bien que l'amour. Si Abélard est discrédité, Héloïse n'est à son

tour pas épargnée. C'est sur tout écrit féminin que, dans la Lettre à d'Alembert, est jeté le soupçon: "Ce feu céleste qui échauffe et embrase l'âme, ce génie qui consume et dévore, cette brûlante éloquence, ces transports sublimes qui portent leurs ravissements jusqu'au coeur", en un mot, tous ces traits qui font le propre de la lettre d'amour, "manqueront toujours aux écrits des femmes: ils sont froids et jolis comme elles: ils auront tant d'esprit que vous voudrez, jamais d'âme, ils seraient cent fois plutôt sensés que passionnés. Elles ne savent ni décrire ni sentir l'amour même. La seule Sapho, que je sache, et une autre, méritent d'être exceptées. Je parierais tout au monde que Les Lettres portugaises ont été écrites par un homme" (11). C'est donc toute une révolution qui s'opère. Non pas en raison de cette diatribe de Rousseau, mais parce que celle-ci témoigne du bouleversement qu'opère Julie dans la distribution des rôles épistolaires. Sans doute les questions du "sexe" de la Lettre étaient-elles débattues avant Rousseau, mais cela était resté sans conséquences sur le dispositif même de l'énonciation amoureuse. Lorsque Crébillon, dans sa préface aux Lettres de la Duchesse, insiste longuement sur le fait, non pas de la réalité de cette correspondance, mais de son attribution à une femme (12), il ne fait que se conformer à un dispositif alors en vigueur, qui veut que la lettre soit féminine. Il n'est donc pas important que ce soit Crébillon qui en soit l'auteur: seul importe que sa fiction épistolaire ne devienne crédible, qu'allouée à une femme. C'est à cet imaginaire-là, que Rousseau touche il revendique à son tour cette volupté de l'épanchement par Lettre, il en dispute le monopole aux fictions féminines, il en extrait ce qu'on appelle une lettre d'amour. L'invention du couple à quoi se voue Rousseau dans Emile est postérieure à ce premier dispositif: De l'Education vient ainsi corriger in extremis une figure somme toute malheureuse du Désir. On constate que dans l'éducation amoureuse d'Emile, la lettre n'intervient pas: pas même lorsque séparé de Sophie, pour une durée suffisante à la "cristallisation", il se languit d'elle: pas un mot, pas un signe. Est-ce interdiction? Est-ce oubli? Toujours est-il que l'utopie du couple et du bonheur à deux suppose l'éviction radicale du recours épistolaire. C'est néanmoins cette utopie que la Lettre inscrit, et rate en même temps: "J'ai pris et

quitté cent fois la plume; j'hésite dès le premier mot; je ne sais quel ton prendre; je ne sais par où commencer; et c'est à Julie que je veux écrire!" (13). La lettre semble s'écrire dans la perte conjugulée du référent, du sujet et du destinataire; elle énonce la difficulté de sa propre écriture, le désarroi de l'épistolier devant la lettre, qui témoigne de l'inhabituelle posture: l'amour écrit l'absence de la lettre. Dans cette première lettre de la seconde partie du roman, Saint-Preux vient de s'éloigner, arraché à sa Julie. Il se pourrait bien que la lettre d'amour ne commence à se dessiner qu'à l'occasion de cette séparation, qui succède à la contiguïté secrète. Entre la première lettre de la présence et celle, première, de l'absence, une continuité est observée. Saint-Preux s'est conformé aux premiers mots qu'il a écrit: "Il faut vous fuir", "chassez-moi". La lettre de l'absence souligne ce lien, et crée une sorte d'avant-scène aux premiers mots: "Ne suis-je pas plus reculé que le premier jour où je vous écris?" (14). Lettre d'avant la lettre, d'avant la déclaration, la lettre d'amour s'applique à la transcription, à la réécriture d'une première lettre, toujours ratée, ou insuffisante, ou dépassée. Elle articule l'utopie à son impossibilité: "Ces doux moments de confiance et d'épanchement sont passés, nous ne sommes plus l'un à l'autre, nous ne sommes plus les mêmes, et je ne sais plus à qui j'écris" (15).

La conformité idéale des sujets de l'amour est brisée, leur correspondance annulée: la lettre de l'égarement masculin se met en place comme un discours troublé par la faiblesse de sa destination: la lettre d'amour ne s'écrit en direction de personne, si ce n'est soi; elle se donne à lire, plus qu'elle n'est adressée; elle s'offre à la lecture. C'est un sacrifice, une souffrance de soi, auquel le regard de l'autre vient donner son sens. C'est une marque, en d'autres termes, bien plus qu'une phrase que la lettre expose. Une rature. Rousseau confesse: "J'arrivais le premier; j'étais fait pour attendre; mais que cette attente me coûtait cher! Pour me distraire, j'essayais d'écrire avec un crayon des billets que j'aurais pu tracer du plus pur de mon sang: je n'en ai jamais pu achever un qui fût lisible" (16). C'est la blessure même qui est offerte au regard de l'autre, le sang au lieu des mots qu'on trace avec. C'est donc au moment où "la plume échappe

de (la) main" (17), que la lettre s'écrit au plus près d'elle-même, comme un simple prolongement du corps agité par la passion, miroir de l'âme tourmentée. Sans doute la rhétorique de l'égarement est-elle connue, et de plus extrêmement codifiée; l'innovation consiste non seulement en ce qu'un homme en assume l'énonciation (c'est l'amant qui dit "tu m'abandonnes"), elle réside principalement dans une stylisation de l'absence de discours, une dramatisation du silence comme travail sur la lettre, qui nous éloigne des codifications de l'amour-passion. En fait de lettres, l'amoureux ne réussit que des brouillons, des approximations: cris insensés, billets illisibles, lettres détruites dont seul le morcellement est envoyé, parvient à l'autre. Discours d'un fragment amoureux. Entraîné loin de Julie, sous la garde d'un ami, Saint-Preux multiplie les tentatives épistolaires. Le confident nous en décrit la scène comme un calvaire: "La première chose qu'il fait à chaque station, c'est de commencer quelque lettre qu'il déchire ou chiffonne un moment apres" (18). Un chemin de croix de la Passion nouvelle la lettre d'amour est cette lettre qui n'aboutit pas, ne connaît pas de fin, qui varie ses entrées: on n'a d'elle que l'éternel recommencement, les débuts réitérés. Tout se passe comme si l'amoureux contractait impliquait de déchirer la lettre: "J'ai sauvé du feu deux ou trois de ces brouillons, sur lesquels vous pouvez entrevoir l'état de son âme", écrit milord Edouard (19).

Quand bien même l'amant est "parvenu à écrire une lettre entière", et à la destiner à Julie, on peut sans exagérer prôner que l'unique lettre d'amour serait cette parole parcellisée, qui n'aboutit pas, qui s'entame seulement, et dont on sauve, à l'encontre du principe de destruction qui l'anime, les restes - et que Julie ne lira pas. "Je me porte bien... je ne souffre pas... je vis encore ...je pense à vous serré...la voiture m'étourdit...je me trouve abattu...Je pourrais longtemps vous écrire aujourd'hui. Demain peut-être aurai-je plus de force...ou n'en aurai-je plus besoin..." (20).

Lettres de l'emportement, du transport amoureux, certes, mais lettres aussi toutes occupées à la gestion du sentiment de soi. C'est soi uniquement qui vient sous la plume, et non l'autre. Ayant écartée de



sa scène tout embryon d'action sur autrui, la lettre n'est plus le support que d'une parole-Affection, elle décline l'identité perdue, la confusion de soi du sujet scripteur. De tous ces essais, de tous ces fragments, une lettre "une", entière, finit par ce dégager, sans être envoyée même. Julie, loin de bien accueillir ce mot, réagit très violemment: elle n'entend pas se prêter à de tels discours. Elle réagit très exactement comme si la lettre de Saint-Preux menaçait sa propre énonciation, en lui dérobant une expression amoureuse qui ne revenait qu'à elle. Il usurpe de sa place, occupe le lieu d'émission féminine: "C'est à moi, c'est à moi, d'être faible et malheureuse. Laisse-moi pleurer et souffrir (...); mais toi (...) comment t'oses-tu dégrader au point de soupirer et de gémir comme une femme (...). Rappelle donc ta fermeté, sache supporter l'infortune et sois homme. Sois encore, si j'ose le dire, l'amant que Julie a choisi" (21). Ce que Julie ne supporte pas c'est la concomitance de deux dispositifs d'énonciation jusqu'alors rigoureusement distincts. Elle revendique pour elle la rhétorique du soupir et ne permet aucune confusion des genres. Elle oppose au comportement efféminé de l'épistolier, le code de la virilité: elle ne voit, en d'autres mots, qu'une contagion, une similitude de discours, là où s'impose l'invention tâtonnante d'une énonciation inédite; la lettre d'amour se trouve ainsi refusée d'emblée, comme si elle ne s'était jamais écrite que pour défler la réception: "Non, mon respectable ami, ce n'est point toi que je reconnais dans cette lettre efféminée que je veux à jamais oublier" (22). La lettre d'amour est celle d'un sujet méconnaissable: donnant libre cours au désarroi dans lequel le plonge la passion, l'épistolier paraît "déguisé" au moment où il est le moins travesti, ne réussissant à donner de sa lettre que la figure méconnue, en laquelle sa destinataire refuse de le reconnaître.

## **Le Roman de la lettre**

Si, à l'intérieur de la fiction de *La Nouvelle Héloïse*, Julie refuse

encore la lettre d'amour, et ne parvient à y lire qu'une transposition malheureuse du sexe épistolaire, cette lettre finit, paradoxalement, par trouver sa destination réelle en dehors du livre. C'est ainsi que Rousseau raconte: "Ce qui me rendit les femmes si favorables fut la persuasion où elles furent que j'avais écrit ma propre histoire, et que j'étais moi-même le héros de ce roman" (23). C'est à la faveur d'une nouvelle confusion, s'installant entre le réel et le fictif et non plus entre les genres, que Julie agit comme une Lettre. D'une certaine manière, le titre induit en erreur. c'est Saint-Preux, le héros réel, et Rousseau l'épistolier. La Nouvelle Héloïse ne serait qu'un homme. Le dit roman, les femmes ne s'y sont pas trompées, est écrit à la façon d'une lettre, conçu comme tel, et vise l'autre sur ce mode. Cela leur va droit au coeur; et non sans émotion, les lectrices reçoivent comme elles réceptionnent. C'est l'épistolier, et non l'auteur, qui fait les dames s'affairer autour de l'ouvrage. On sait le soin que Rousseau apportait à son manuscrit, qu'il manipulait comme s'il s'agissait du recueil de vraies lettres, variant les écritures et le papier, multipliant les copies et les brouillons. Dans ses *Confessions*, qui éclairent cette identification, Rousseau s'étend longuement sur cette confusion entre l'amant fictif et l'auteur réel. Il l'entretient. L'épisode central des échanges entre la vie et le roman concerne l'idylle avec Mme d'Houdetot, qui lui était d'abord apparue "comme dans un roman", à un moment où Julie venait d'être mis en route. Il s'ébauche entre eux un commerce de lettres. Mme d'Epinay, soupçonnant l'existence de ce courrier, se pique de jalousie et tente de soutirer de Thérèse le secret de cette correspondance. Averti des tentatives de Mme d'Epinay, Rousseau lui adresse une lettre furieuse: c'est la journée des "cinq billets" (24), à l'issue de laquelle une reconciliation provisoire a lieu. "Toutes ces lettres et réponses (...) allées et venues dans l'espace d'un jour" (25), trois mots d'elle, et deux réponses de lui, auront leurs répondants dans *La Nouvelle Héloïse*, qui débute sur un même précipité de billets, trois mots de Julie et deux réponses de l'amant. Si l'on peut parler de communication entre le Réel et sa Fiction, la Lettre impose ses chemins de traverse, s'offre en voie royale aux échanges. Le livre s'écrit ainsi à la façon d'une Lettre: voyez de quelles précautions

Rousseau entoure le manuscrit de Julie. "Ces lettres il les soigne comme si Julie devait les tenir entre ses chères mains. Il les écrit sur du joli petit papier à vignettes, ensuite il les ploie en billets, et les relit en se promenant "avec autant de délices que s'il les eût reçues d'une maîtresse adorée". Il les recopie, comme Saint-Preux recopie celles de son amante. pour ce manuscrit, il choisit "le plus beau papier doré, de la poudre d'azur et d'argent pour sécher l'écriture, de la non-pareille bleue pour coudre ses cahiers; il ne trouve rien d'assez galant, rien d'assez mignon pour ses charmantes filles" (26). Et rédigé comme une lettre, le livre n'en est pas moins destiné comme elle. Rousseau en fait inlassablement la lecture à Mme d'Houdetot, à l'ombre de fleurissants bosquets. Non moins, la Lettre, telle que le roman en assure la circulation, s'ouvre d'emblée à la perspective obligée du Livre: "J'avais d'abord pensé de vous renvoyer un de vos livres par Gustin, le fils du jardinier, et de mettre à ce livre une couverture de papier, dans laquelle j'aurais inséré ma lettre" (27). Refusé comme subterfuge, le Livre ressurgira comme moyen de conservation d'une correspondance par trop volumineuse. C'est à Saint-Preux que revient l'initiative de rassembler en un recueil les lettres. Ce n'est plus le boudoir, mais la bibliothèque qui se profile à l'horizon des lettres: "J'ai résolu de rassembler en un recueil toutes celles que tu m'as écrites maintenant que je ne puis plus recevoir tes avis de bouche. Quoiqu'il n'y en ait pas une, que je ne sache par coeur, et bien par coeur, tu peux m'en croire, j'aime pourtant à les relire sans cesse, ne fût-ce que pour revoir les traits de cette main chérie qui seule peut faire mon bonheur. Mais insensiblement le papier s'use, et, avant qu'elle soient déchirées, je veux les copier dans un livre blanc que je viens de choisir exprès pour cela. Il est assez gros; mais je songe à l'avenir, et j'espère ne pas mourir assez jeune pour me borner à ce volume" (28). Le papier s'use, les lettres se déchirent: les marques intimes de l'écriture féminine tendent à s'effacer; on leur substitue l'écriture de leur destinataire; on remplace l'échantillon par une transcription: la fiction du livre se dessine. Sous prétexte d'usage, un dispositif d'énonciation cède le pas à l'arrangement littéraire: l'amant est auteur avant tout. L'épistolier ne vraisemblabilise sa posture, qu'en volant à la femme l'énonciation

de la lettre: c'est encore lui qui conduit la sienne, qui en assure la gestion, en ordonne la compilation. Inédite posture, certes, que celle de l'épistolier: "Ce seront, à mon avis, les premières lettres d'amour dont on aura tiré cet usage" (29). La lettre féminine n'est dès lors plus qu'effet de bibliothèque. Cette coïncidence témoigne des multiples déplacements qui s'opèrent entre le texte du réel et celui de la fiction, de la réversibilité de leurs séquences, ouvertement ou plus discrètement. Entre l'histoire accréditée des *Confessions*, et celle vraisemblabilisée des *Lettres des deux amants*, s'ourdit une trame de relations. C'est un même travail de tissage, de couture: un seul tissu, une seule étoffe entre la vie et l'oeuvre. Un exemple suffira. On sait l'importance, chez Rousseau, de la métaphore vestimentaire: le linge, le voile, l'habillement féminin. Elle gagne même l'oeuvre - le problème de l'épistolier étant de "coudre ensemble" les lettres diverses en un roman unique. Or voici qu'un beau jour Rousseau reçoit, et sous forme de lettre! un morceau de jupon accompagné d'un mot tendre dans lequel Mme d'Epinay le presse de se faire découper un gilet - elle l'assure par ailleurs s'être elle-même servie dudit tissu (30). Le jupon et la lettre mêlent ainsi leur essence féminine, sans qu'on sache jamais lequel des deux est un morceau de l'autre; la lettre est affaire de couture: "Ce soin, plus qu'amical me parut si tendre, comme si elle se fût dépouillée pour me vêtir, que dans mon émotion je baisai vingt fois, en pleurant, le billet et le jupon" (31). Talisman, bijou plus précieux qu'un portrait, le fragment féminin est alors fétichisé: "J'ai longtemps conservé son petit billet, et je l'aurais encore s'il n'eût eu le sort de mes autres lettres du même temps" (32). Du gilet, il n'est plus question: gageons qu'il n'était là que pour faire image. Le transfert vestimentaire jupon/gilet, le découpage d'une pièce masculine à partir d'une étoffe féminine métaphorise à vrai dire la transposition de la lettre féminine en énonciation spécifiquement masculine, en amoureux lettré. De l'un à l'autre, la lettre est conservée, l'étoffe s'est égarée.

La lettre d'amour n'est pas seulement cette métonymie du Désir, la marque déplacée d'un sujet en souffrance. Elle est encore la métaphore du Corps de l'autre, et se voue à la mise en image de ce corps tiers, et morcellé que le sujet phantasma en l'absence du corps réel. Le rapport sexuel n'est plus contourné dans Julie; il n'est plus cette nébuleuse illocalisable; on en repère, dans le jeu de la correspondance, l'occasion et les effets. Lourdeur et maladresse de Rousseau, de ce point de vue-là, en regard de la légèreté, de l'indécidabilité qui enveloppaient l'énonciation libertine (33). Le "voile est déchiré", la "barrière" franchie. Sans doute Julie s'en repent- elle, et la rhétorique rapplique de la résistance, de la vertu, de la chasteté. Pour extérieure que cette étreinte demeure au corps de la lettre, elle n'en sera pas moins rejouée sur le mode phantasmatique: au rapport sexuel se substituera le rapport épistolaire: une description orgasmique du corps de l'autre; c'est Saint-Preux s'introduisant dans le cabinet de Julie: "Que ce mystérieux séjour est charmant! Tout y flatte et nourrit l'ardeur qui me dévore. O Julie! il est plein de toi, et la flamme de mes désirs, s'y répand sur tous tes vestiges: oui, tous mes sens y sont enivrés à la fois" (34). Le corps est alors rappelé, énuméré, soumis à une déclinaison qui le morcelle, à partir d'objets fétiches: "Toutes les parties de ton habillement éparses présentent à mon ardente imagination celles de toi-même qu'elles recèlent": une coiffure, un fichu, un déshabillé "élégant et simple", des mules, tout cela concourt à dessiner l'image, la promesse de la nudité. "Ce corps si délié qui touche et embrasse... quelle taille enchanteresse!... au-devant deux légers contours... O spectacle de volupté!... la baleine a cédé à la force de l'impression... Empreintes délicieuses, quand...(....) O viens, vole ou je suis perdu" (35). Au travers du dévêtement narratif est suscité le simulacre, que la lettre fixe; à l'intempérance, l'emportement du sujet de l'étreinte succède le recours épistolaire, comme moyen d'apaisement, neutralisation des affects: "Quel bonheur d'avoir trouvé de l'encre et du papier! J'exprime ce que je sens pour en tempérer l'excès; je donne le change à

mes transports en les écrivant" (36). Régulation du phantasme, la lettre n'en contient pas moins, dans les deux sens du terme, les marques erratiques, "empreintes délicieuses", de ce corps tiers, imaginé: une seconde personne se constitue ainsi, en regard de laquelle la personne réelle n'est à son tour qu'une troisième personne: "O désirs! ô craintes! ô palpitations cruelles!... On ouvre!... on entre!... c'est elle! c'est elle, je l'entrevois, je l'ai vue, j'entends refermer la porte" (37). La lettre ainsi vient régler les échanges de l'absence et de la présence, médiatise la communication entre l'image, le tenant-lieu, le valant-pour, et l'apparition vraie, sur quoi s'achève la lettre: l'entrée en scène de la destinataire. Ajoutons que cette destinataire prête au destinataire les outils de son commerce, que celui-ci use de son encre, de sa plume à elle, qu'il usurpe de sa place, de son cabinet. Son transport est aussi lié à ce transfert: il occupe l'endroit d'où elle lui écrit. Parfaite circularité de la scène amoureuse, que réalise le dispositif "Héloïzien". Comme une prise de pouvoir symbolique se produit ici. L'épistolier empruntant à la femme les outils de la lettre, dans le but de lui écrire, s'arroge ainsi frauduleusement le droit à l'écriture. Un rapt se superpose à l'emploi des objets: il ne cessera, à travers cette double image, de se reproduire par la suite.

Troisième scène, après le corps réel, le corps rêvé: le corps représenté, mis en image, le portrait. Dans la séparation, l'éloignement, Julie entend ravir son amant; elle lui promet l'envoi d'un mystérieux "préservatif", une "espèce d'amulette" (38), un "petit meuble" à son usage. Mais l'exécution tarde, et l'amant s'impatiente, inquiet, curieux. Enfin le paquet arrive, que Saint-Preux avait promis de n'ouvrir qu'à domicile: pendant le trajet "je m'efforçais de palper à travers les enveloppes ce qu'il pouvait contenir; et l'on eût dit qu'il me brûlait les mains à voir les mouvements continuels qu'il faisait de l'une à l'autre" (39). Après qu'elle ait été description du corps, voici que la lettre à présent prend la consistance d'un corps: on s'en approche la "main tremblante"; on en ôte les enveloppes comme autant de jupons: "J'ai senti palpiter mon coeur à chaque papier que j'ôtai, et je me suis bientôt trouvé tellement oppressé que j'ai été

forcé de respirer un moment sur la dernière enveloppe" (40). La lettre est mise à nue par son destinataire, qui s'essouffle au prélude. Enfin, c'est l'ouverture de la lettre qui coïncide avec une secousse orgasmique: "Julie... ô ma Julie! le voile est déchuré... je te vois... je vois tes divins attraits! Ma bouche et mon coeur leur rendent le premier hommage, mes genoux fléchissent" (41). On couche par écrit, on baise l'image. On déchire l'enveloppe comme l'hymen d'une jeune fille. Dans un second temps, qui succède de peu à l'extase première, on assiste à la progressive réécriture de cette lettre-portrait. Saint-Preux, pour finir, ne l'estime pas ressemblante assez, entreprend même de la faire retoucher: "J'ai conçu là-dessus le dessein de le réformer selon mes idées" (42). Au lieu d'encore renvoyer à un modèle, le portrait s'en éloigne au contraire, se perd dans la restitution que donne la copie d'une copie, selon un mouvement de dérive de plus en plus accentué: "Nous essayons les changements sur une copie que je lui en ai fait faire, et il ne les transporte sur l'original que quand nous sommes bien sûrs de leur effet" (43). Une fois de plus, l'épistolier se sera rendu maître de la lettre féminine, soumettant celle-ci à sa continuelle réécriture. C'est au portrait, non à Julie, que finissent par se destiner les lettres, qui, dans cette substitution, trouvent à se formuler à l'infini: "Si j'ose former des vœux extrêmes, ce n'est plus qu'en votre absence; mes désirs n'osant aller jusqu'à vous, s'adressent à votre image" (44).

Le corps aimé est ainsi progressivement éloigné. Il s'abîme dans les représentations successives qui en sont données. Le corps réel est en un premier temps échangé contre le simulacre vestimentaire, ensuite transformé en simulacre pictural: une image. Et à chaque fois, une réécriture intervient, par le biais de la lettre, qui arrête cette image et lui donne sa version ultime, sa définition achevée, sa forme exacte. Le corps est une représentation. C'est dans la lettre, en d'autres mots, qu'il est "joué", saisi, violé. L'autre y est enfin l'Autre. C'est dans cet éloignement que se parachève la mutation de l'épistolière en réceptrice ou destinataire. Une image demeure muette ne parle pas: dans destinataire, il y a "se taire". Et sur ce silence apparent, mais contenu, réel, se forme le grand discours amoureux de

l'épistolier. Une fois accomplie l'appropriation de la lettre féminine, il restait à légitimer ce nouveau dispositif, à lui donner ses lettres de noblesse. Qu'en est-il donc, des "vraies" lettres de l'amoureux, qu'en est-il de l'assertion qu'elles contiennent? Qu'est-ce, en d'autres mots, que la "réelle" lettre d'amour adressée par le réel sujet "Rousseau"? Grosse déception. Les lettres à Sophie d'Houdetot, qui côtoyaient celles à Julie au point de se mêler à elles quelquefois, ont tout simplement disparu. Au moment de la rupture, Mme d'Houdetot est incapable de les lui rendre: "Elle me dit qu'elle les avait brûlées; j'en osai douter à mon tour, et j'avoue que j'en doute encore. Non, l'on ne met point au feu de pareilles lettres. On a trouvé brûlantes celles de la Julie. Eh Dieu! qu'aurait-on donc dit de celles-là! Non, non jamais celle qui peut inspirer une pareille passion n'aura le courage d'en brûler les preuves" (45). On ne saurait brûler des lettres qui brûlent d'elles-mêmes. Plus ardentes que les lettres de la fiction, les lettres du réel. "Si ces lettres sont encore en être, et qu'un jour elles soient vues, on connaîtra comment j'ai aimé" (46). On connaîtra surtout comment la lettre agençait les marques de la passion. Point aveugle dans ce nouveau dispositif amoureux, la lettre d'amour ne s'écrit que perdue, rappel lancinant d'une lettre qui la précède. Parole incandescente, la lettre "signifie" au lieu de donner sens. Faut-il en conclure que les lettres à Julie, que Saint-Preux par le truchement du livre adresse à toutes, essayent en vain de rattraper ces fragments égarés, à jamais perdus? Qu'elles sont une tentative de formuler enfin sous une forme fixe et inusable, inaltérable, ce "paradigme perdu" de la Lettre d'amour sans cesse à récrire? On gage que plus d'un livre s'est écrit ainsi, dans la perte de l'adresse, et l'égarement de la lettre, dont l'esprit seul serait sauf.



## NOTES

- (1) ROUSSEAU, J.-J., **Julie ou la Nouvelle Héloïse**, Paris, Classiques Garnier, 1960, p.247.
- (2) Ibid., p.248.
- (3) Ibid., p.249.
- (4) WALD-LASOWSKI, P., **Libertines**, Paris, Gallimard, 1980, p.145.
- (5) R. POMEAU, **Introduction**, in ROUSSEAU, J.-J., **op.cit.**, p.XXIV.
- (6) Ibid.
- (7) Ibid.
- (8) WALD-LASOWSKI, P., **op.cit.**, p.146.
- (9) Toutes nos références à l'ouvrage renvoient à l'édition des Classiques Garnier, 1960.
- (10) ROUSSEAU, J.-J., **Julie**, p.60.
- (11) Rousseau cité par WALD-LASOWSKI, P., **op.cit.**, p.142-143.
- (12) CREBILLON, fils, **Collection complète des oeuvres**, Genève, 1966, p.121-124.
- (13) ROUSSEAU, J.-J., **Julie**, p.165.
- (14) Ibid.
- (15) Ibid.

- (16)ROUSSEAU, J.-J., **Les Confessions**, 2, Paris, Flammarion, 1968,  
p.202.
- (17)ROUSSEAU, J.-J., **Julie**, p.307.
- (18)Ibid., p.168.
- (19)Ibid.
- (20)Ibid., p.172.
- (21)Ibid., p.189.
- (22)Ibid.; sur l'effémination épistolaire, in **Les Correspondances**,  
Colloque de Nantes, p.93-108.
- (23)ROUSSEAU, J.-J., **Les Confessions**, 2, p.316.
- (24)Ibid., p.210.
- (25)Ibid.
- (26)POMEAU, R., in ROUSSEAU, J.-J., **op.cit.**, p.VII.
- (27)ROUSSEAU, J.-J., **Julie**, p.37.
- (28)Ibid., p.205.
- (29)Ibid.
- (30)"Un jour qu'il gelait très fort, en ouvrant un paquet qu'elle  
m'envoyait, de plusieurs commissions dont elle s'était chargée, j'y  
trouvai un petit jupon de dessous, de flanelle d'Angleterre, qu'elle  
me marquait avoir porté, et dont elle voulait que je me fisse faire un  
gilet" (ROUSSEAU, J.-J., **Les Confessions**, 2, p.193).

(31)Ibid.

(32)Ibid.

(33)On se rappelle en effet que chez Crébillon l'acte sexuel est toujours soigneusement éliminé, et que tout a lieu comme si rien jamais n'a eu lieu vraiment. La lettre, sous ce jour, est comme un voile un hymen recouvrant la virginité de la femme.

(34)ROUSSEAU, J.-J., **Julie**, p.121.

(35)Ibid., p.122.

(36)Ibid.

(37)Ibid.

(38)Ibid., p.242.

(39)Ibid., p.257.

(40)Ibid., p.257-258.

(41)Ibid., p.258.

(42)Ibid., p.272.

(43)Ibid.

(44)Ibid., p.289.

(45)ROUSSEAU, J.-J., **Les Confessions**, 2, p.221.

(46)Ibid.

## FIGURES DE L'EXCES



**IMAGE DEUX**

Tantôt c'est une servante qui tend la lettre, ou qui vient de la remettre, et que la dame s'apprête à lire. Tantôt c'est une femme que l'on surprend écrivant une lettre. Tantôt encore la lettre est écrite déjà, et la femme est sur le point de la cacheter. Petites scènes de l'intimité féminine, auxquelles la peinture du XVIIe et du XVIIIe siècle nous a accoutumés, de Vermeer à Chardin, en passant par Metsu. Selon le motif, la dame est seule, en extase d'écriture, et l'on dirait assez que la lettre se confond avec son corsage, prise à une même dentelle, une même soie. La lettre n'aurait fait que s'en détacher. Ou bien, c'est une réceptrice qu'on nous montre, en pâmoison, toujours selon le principe d'une extase diffuse. Parfois se tient à l'arrière plan un monsieur, mari jaloux, amant pressé, ou simple messenger. Nous renvoyons ici à une série de toiles, commentées dans un ordre en apparemment aléatoire par H.Be-sis(1).

Cependant, de cet ordre en apparence sans conséquence, une histoire se dégage, une fiction s'élabore. Un autre motif, en effet, survient, plus rare: Jeune homme écrivant une lettre. Ce tableau de Messonier met en scène un jeune homme, qui, s'applique à la lettre: mais on est passé du petit salon ou boudoir, à l'espace plus austère, plus littéraire aussi, de la bibliothèque: c'est au milieu d'une table jonchée de livres que la lettre à présent se rédige. Enfin, qui vient clore la série, le Marat de David: le poignard gît au sol, ainsi que la plume; un bain de sang. Marat expire, une lettre à sa main, signée du nom de Charlotte: Mlle Corday vient de l'assassiner. Retour terrible de la femme sur la scène épistolaire, lors même qu'elle en demeure absente. Ne voit-on pas, à l'intérieur des textes, des fictions verbales, se dessiner l'image d'une même posture des corps, d'un même échelonnement des poses? N'y a-t-il pas plus qu'une coïncidence entre cette fable picturale et ce que la lettre elle-même fabule?

De Crébillon à Sade, en passant par Rousseau, par Laclos, le dispositif de la fiction épistolaire semble parfaire la boucle, le trajet que sa lettre animait. Que le XVIII<sup>e</sup> siècle nous assure dans ses tableaux comme dans ses livres que la lettre ait été avant tout chose féminine - ce sont Héloïse, Marianne, une Péruvienne, et quelques marquises, enfin Julie de Lespinasse qui écrivent et règlent les échanges - ne saurait empêcher que la lettre trouve à s'incarner progressivement dans la figure d'abord évanescence, effacée du libertin, bientôt plus affirmée de l'amoureux par lettres auquel Rousseau a donné son assise. Enfin serait venu Sade, dessinant ce point extrême qui ferme le cercle en touchant au point d'où la lettre est partie: et qu'une femme tue, par le biais de la Poste: "Enfin, ma chère amie, il est donc décidé que jusqu'au dernier moment toutes tes lettres seront des coups de poignard pour moi"(2). Marat, nouvelle version, à la mémoire duquel Sade devait écrire un vibrant éloge, stigmatisant de ses foudres l'odieuse meurtrière. A partir de ce premier parcours épistolaire, ce tableau que nous reflète le XVIII<sup>e</sup> siècle des pratiques de la lettre, nous voudrions montrer comment sans innover sur les figures fondamentales qu'on vient de décrire, sans modifier fondamentalement les usages en cours, la lettre va se porter, se déporter, plus exactement, vers ses limites, tendre, à la radicalisation extrême des mouvements qu'on a jusqu'ici pu dénombrer en elle.

On retiendra trois cas-limite, trois postures de l'exacerbation épistolaire, trois exemples en lesquels la lettre est portée à son comble, poussée à son bout. Ces trois figures seraient celles du Captif, du Cryptographe et de l'Auteur. Et chacune de ces figures serait l'illustration d'une hyperbole épistolaire, et d'une façon ou d'une autre porterait à son paroxysme un aspect de la lettre. La figure de l'Épistolaire, qu'inaugurait Rousseau à l'encontre d'une image alors régnante de la lettre comme énonciation féminine, donne lieu à de nouvelles concrétions, subit une série de variations. Sade, dans ses lettres à sa femme, émet de purs mots d'ordre, agit par procuration, monnaie sa captivité contre des énoncés-actions. En retour, son discours est de plus en plus hanté par des énoncés secrets, des signaux en lesquels se chiffre sa remise en liberté. Legrand, dont toute la



correspondance est écrite en caractères secrets, réalise l'utopie de la correspondance, la mise en place d'un système parallèle, autosuffisant le sérail épistolaire. La lettre-affection y est poussée dans l'affectation; d'énormes précautions sont prises pour ne préserver qu'un langage stéréotypé. La correspondance devient une pure ritualité. Enfin Balzac, dont un roman, *Le Lys dans la Vallée*, se déroule à la façon d'une gigantesque lettre, met en scène une histoire d'amour par lettres, histoire elle-même adressée à une femme en vue de la séduire. Il s'agit, à n'en pas douter, d'une réécriture de la *Nouvelle Héloïse*, l'épistolier n'étant dès lors plus séparable de la figure d'auteur.

Trois monstruosités, donc, trois déformations de la lettre. Lettres sadiennes de l'irritation et de la folie, lettres secrètes d'une ritualité figée, lettre-fléuve avec effet de roman. On aura reconnu dans cette trinité, les trois aspects de la lettre: l'acte, la forme, et la fonction, successivement mis à mal, exagérément développés, en un mot, outrés. C'est cette exacerbation de l'acte épistolaire, cette stéréotypisation de la forme, cette narrativisation de la fonction de la lettre qu'on voudrait tour à tour abolir. Comment s'agencent, et qu'articulent ces figures de l'excès?

## LE CHATEAU DE LA POSTE

La Lettre de cachet

Il est rare qu'on trouve dans les écrits extrêmes de Sade l'intervention de la lettre. Tout se passe en effet comme si la scène sadique, dans l'exposition outrée des corps livrés à la fureur du désir, ne pouvait accueillir quelque médiation que ce soit: c'est toujours dans la contiguité des corps, dans la proximité des plaisirs, le mélange et les échanges entre sujets que s'accomplit le désir. Nul attermolement à l'acte sexuel: celui-ci est consommé sur place, sans l'échauffement à distance. C'est aussi que le motif de l'absence n'entre pas en compte dans la scénographie sadique: les corps sont disponibles d'emblée, fournis à l'intérieur d'une institution objective, d'une société d'Amis du crime: aucun contrat privé n'est engagé avec les victimes. Cependant, dans *Justine* autant que dans *Juliette*, la lettre apparaît embryonnairement, et réduite à sa fonction la plus mythologique; non pas lettre d'amour mais lettre de mort (3): "A peine fus-je établie à cette campagne, isolée de toutes parts et solitaire comme la Thébaïde, qu'un de mes gens vint m'avertir de l'arrivée d'un étranger bien mis, qui me demandait à me parler, s'annonçant de la part du ministre. Je me gardai bien de ne pas l'introduire à l'instant; je décachette ses dépêches: "Que vos domestiques s'emparent aussitôt de l'homme qui vous remettra ceci, me disait la lettre; qu'il soit enfermé dans les ca-

chots que j'ai fait construire dans vos maisons" (4). Lettre de crédit qui discrédite son porteur, se retourne contre le messager, signifie son arrêt de mort. Des multiples possibles épistolaires le récit pornographique ne semble retenir que cette seule issue, pour peu d'ailleurs qu'il s'assure du concours de la lettre. Elle paraît en effet écartée de l'Imaginaire sadique, et n'y fait d'apparition qu'autodestructive: l'épistolier est mis au cachot.

C'est ce retournement de la lettre contre elle-même, et l'éviction consécutive du sujet épistolaire, qu'on se propose d'analyser, comme moment ultime de la suite épistolaire, dernier maillon de la chaîne des lettres. Sade ici fait figure de victime de l'appareil postal, incarnation excessive, outrée, finale aussi de l'Epistolier. C'est qu'au revers de l'oeuvre sadique, des récits pornographiques, se déploie tout un versant épistolaire: on peut même dire simultanément. Ce versant, non plus sadique mais sadien, accompagne en quelque sorte de ses lettres l'écriture de l'excès, de la figuration impossible des corps, la soutient d'un bout à l'autre, en frôle l'émission. Les deux écritures s'acheminent en coudée, et ne paraissent l'une autant que l'autre exclusives que pour avoir été conjointement énoncées: nulle trace épistolaire dans *Les Prospérités du vice*, dans *Les Infortunes de la vertu*; correspondance privée en apparence, délestée de toute trace libertine. Concevons cependant que sous cette séparation radicale, ce clivage apparent, des communications secrètes agissent, des échanges clandestins s'opèrent, des passages souterrains se creusent. Entre l'oeuvre et le courrier, une même plume couche par écrit. On sait qu'au départ de l'Imaginaire sadien de l'écriture il est un motif puissant: l'enfermement, la prison, l'incarcération. Qu'à l'origine du cachot, est un moyen de délation efficace: la lettre de cachet, permettant aux familles de s'adresser au Roi afin que celui-ci émette à l'encontre d'un sujet licencieux un ordre d'incarcération, à durée illimitée. Le marquis de Sade a fait l'objet d'une telle lettre de cachet, dénoncé par Madame de Montreuil, mère de sa femme, pour faits de moeurs, jugé susceptible de ternir l'image de la famille, de la déshonorer. Retournement de la lettre contre l'Epistolier, mise au cachot du destinataire, tel était, pour cause, l'unique scène épisto-

laire qu'admettait le récit pornographique. Si on convient, avec Klossowski, que le phantasme sadique par excellence repose sur le thème ultime d'un père destructeur de sa propre famille, poussant sa fille à supplicier et assassiner la mère, on voit dans la Correspondance du Marquis se jouer les prémisses de cette scène. Sade, depuis son cachot de Vincennes, de la Bastille ensuite, où le maintenait un placet de sa belle-mère, entame avec son épouse un long et douloureux échange de lettres, que ne cesse de hanter le corps omniprésent de la mauvaise mère: la présidente, Madame de Montreuil, dite Cordier. "Je ne cesserai de voir sous tout cet entortillage, la main de Mme de Montreuil qui agit partout; soyez sûr, je le répète et le dirai toujours, que tout ce qu'écrit ci Mme de Sade est encore son ouvrage" (5). Ainsi l'écrit inlassablement, ne cesse de le clamer le marquis, dont la Correspondance suivie semble n'être qu'une tentative sans cesse reconduite d'entrer en contact avec celle dont il a épousé la fille, et qui, destinataire légale, interceptionne son courrier, opacifie les réponses, entrave la communication, la brouille et la noie. Au-delà de la Lettre: la Mère de la Loi.

### **Les deux Mères**

Il est symptomatique, à cet égard, que Mme de Montreuil commence de harceler son gendre, de le persécuter à l'instant même où la mère réelle disparaît. La lettre de cachet atteint le marquis au moment où sa mère expire, comme l'exprime cette lettre: "Venu à Paris pour recueillir les derniers soupirs de ma mère, n'ayant d'autre but que de la voir et l'embrasser une dernière fois si elle existait encore, ou la pleurer si elle n'était plus, c'est ce moment-là que vous avez choisi pour me rendre encore une fois votre victime! Hélas! je vous demandais par ma première lettre si c'était une seconde mère ou un tyran que je trouverais en vous, mais vous ne m'avez pas laissé longtemps dans l'incertitude" (6). A partir de ce deuil initial, de cet effacement de la figure maternelle, sera mis en place l'énorme appa-

reil épistolaire que durant toute sa captivité le sujet Sade maniera une machine qui le broiera bien plus qu'elle n'agira sur les autres. Hormis les lettres à l'adresse de son avocat, qui fonctionne comme intermédiaire, trois destinataires seront privilégiés: trois femmes.

Tout se passe comme si, dans cette scénographie sadienne, l'image oedipienne de la femme subissait une sorte d'éclatement, à partir de l'effacement inaugural de la figure même de la mère. On n'oubliera donc pas cet incipit de la Correspondance qu'est le cadavre récent de l'image maternelle, sur lequel s'enlève la figure du Captif: "Du fond de son tombeau, ma malheureuse mère m'appelle: il me semble la voir m'ouvrir encore une fois son sein et m'engager à y rentrer comme dans le seul asile qui me reste" (7). Mère utérine faisant appel à un sujet foetal: la tombe, la prison, l'asile ne sont là encore que métaphores d'un univers maternel. Un songe, que la correspondance rapporte, évoque l'appropriation par Sade, de l'idole de Pétrarque: Laure surgit, enveloppée d'un crêpe noir, du tombeau, et invite le marquis à la suivre. "A ces mots, je me suis prosterné à ses pieds, je lui ai dit: O ma Mère!..." (8). Tombe utérine, que le cachot: les lettres écrites en position d'enfermement ne cesseront pas d'agiter ce fantôme maternel comme limite, comme seuil interne de la correspondance. Elle n'est, cette image de la bonne mère, nullement le terme d'une projection, mais la condition du symbolisme à travers lequel s'exprimera le sujet sadien. Ce symbolisme trouve son origine dans le détriplement de la figure maternelle, dans son éclatement en trois positions divergentes, en trois sortes d'adresse: Mme de Montreuil comme mauvaise mère, mère profonde, des entrailles; Mme de Sade comme mère oedipienne, image de l'amante tantôt complice, tantôt victime; Mlle Rousset comme mère orale et muette, "sainte" et lectrice fidèle. C'est ce détriplement de la scène épistolaire sadienne qu'on voudrait interroger: comment, variant les adresses, différenciant les destinataires, Sade en vient-il à concevoir l'écriture? De quelle façon, à l'exclusion de toute image paternelle, la Loi agit-elle, sous la forme despotique d'une lettre de cachet? Mise à mort lente du corps de l'Epistolier, la lettre expose l'incarnation outrée de l'Absent, l'excessive présence du Gisant.

Entre la lettre sadienne, le récit sadique et un même phantasme - retourner la fille contre la mère, occuper l'espace qui les sépare, la différence qui les annule. Mais inégalement soutenu, et sans un même succès le récit prend la relève où la lettre échoue. Du récit, "la mère en prescrira la lecture à sa fille" (9); de la lettre, la fille en arrachera l'écriture à sa mère. Entre le donjon de Vincennes et le monde extérieur, l'échange de lettres est soumis au principe de la censure : les lettres sont ouvertes, décachetées, subissent les effets d'un contrôle permanent. Un système de régulation supplémentaire s'ajoute ainsi, de l'extérieur, à la lettre, qui en atténue le propos, en limite la teneur. Sade ruse avec ce filtrage du sens, en adoptant, dans les lettres à sa femme, une écriture spécialement miniaturisée: "Je n'écris que pour ma femme, qui lit très bien mon écriture quelque mauvaise qu'elle soit" (10). Mais toujours repose sur la scène intime des lettres, la présence diffuse de l'intercepteur, l'oeil en tiers de l'indiscrétion: "Voilà une grande lettre qui ne te parviendra peut-être pas, parce qu'elle n'est pas écrite à la lilliputienne, celle-là. N'importe, elle sera toujours vue et qui sait si de tous ceux qui doivent la voir, tu es celle à qui je m'adresse le plus directement" (11). Par-delà l'épouse, bien évidemment, c'est encore la mère de la Loi qui est désignée; dans l'excès de la destination, Mme de Montreuil apparaît comme l'ultime destinataire, légale réceptrice.

Un double système d'écriture est ainsi maintenu: dans la première écriture, régulière et lisible, en beaux caractères, le sujet Sade s'adresse à la Mère avec déférence, circonspection: lettres d'assujettissement, suppliques de relaxation, requêtes soumises. Dans la seconde écriture au contraire, cette même Mère est ouvertement baffouée, vilipendée, injuriée: quand bien même cette écriture est altérée, elle n'en parvient pas moins audiblement aux oreilles de la Loi - "voilà, dira Sade, encore une lettre qui n'assouplira pas mon régime de détention". Ce n'est pas l'enfermement qui constitue un supplice, c'est l'appareil épistolaire qui l'enveloppe. C'est, du moins, l'image que nous fournit Sade de sa détention. "C'est de tous mes supplices le plus grand que celui d'écrire une lettre" (12). Il en est un cependant

qui le surpasse: en recevoir. La lettre en effet ne répond jamais assez aux injonctions qui l'ont fait naître, occasionne une multitude de malentendus, prête à confusion. Le marquis n'arrête pas de sommer son épouse de s'expliquer sur tel ou tel passage de sa lettre, d'en expliciter les détails, d'en désemprouiller les noeuds. "Qu'est-ce donc que cette phrase" (13); "Que signifie" telle autre. "Quoi, je ne suis pas assez malheureux d'être repris, de recommencer à souffrir encore, et pis qu'avant, de voir s'écouler mes plus belles années perpétuellement dans les fers, sans que tu te plaises et t'acharnes encore à ouvrir sans cesse une blessure par le maudit poison de tes lettres envenimées?" (14). L'encre est un venin, la plume un poignard (15); le corps de l'Épistolier n'est plus qu'une plaie que le moindre mot irrite; un écorché vif: "J'ai reçu ce matin une grande lettre de vous qui ne finissait plus. N'en écrivez donc pas si long, je vous en prie: croyez-vous que je n'aie autre chose à faire que de lire vos rabâchages?" (16). Aussi bien l'idéal sadien des lettres consiste-t-il en de petits billets de santé, pures protocoles de la nouvelle, "petits mots", "semi-preuves de l'existence" - hebdomadairement réitérés. Car il y faut de la régularité, de la constance. En aucun cas le supplice des lettres ne doit céder devant le supplice plus horrible encore de l'absence de courrier: "Et sa femme restera huit ou dix mois sans lui écrire" (17).

## Signaux

Comme s'il ne suffisait pas qu'à la censure externe s'ajoutait l'incertitude du sens véhiculé, un nouvel accident vient empêcher que la lettre parvienne entière: Mme de Sade corrige à plus d'une reprise à même son manuscrit, et soumet ainsi à l'oeil de son époux des lignes entièrement raturées. Il n'est rien qui soit tant fait pour vexer celui-ci: "Je ne sais ce que c'est tous ces rabâchages, de ne répondre aux objets que je vous demande pour mon adoucissement qu'en effaçant les lignes" (18). Aux "amphigouris", aux "logogripes", succèdent les



dénégations "Ainsi donc, ce seront les effaçures, les ratures et tous les eribouillages qui vont maintenant succéder aux ruses! Si, comme vous le dites, vous avez tant envie de me calmer, de me faire plaisir, et autres belles phrases que la plume trace sans que le coeur y ait part, si, dis-je, vous en avez tant envie, faites-moi le plaisir de me faire grâce encore de ces effaçures-là, que je parierais bien qui ne viennent que de vous, parce qu'il y en a de certaines que j'ai déchiffrées qui sont trop indifférentes pour que ce soit d'autres que vous et votre charmant conseil qui les ayez faites" (19). Par-delà la rature, le trouble de communication, c'est encore l'autre qui se profile: sous le "charmant conseil" est désignée la Présidente. L'Autre n'est jamais que l'anagramme d'une rature qui l'engendre comme sujet d'écriture. La mère tient, à la place de sa fille, la plume entre ses mains. Je ne saurais lire, dit Sade, "les abominables lettres que ton odieuse mère t'a fait écrire" (20). Ces écrits, dit-il encore, sont "empestés de la bile de ta mère" (21). Lettre volée, ravie par la mère. Pour mieux tuer un père déjà mort.

A l'encontre de régime censurier, des extraits de lettres, des procédures de contrôle épistolaire, Sade induit un système d'énonciation secrète ou parallèle qu'il appellera "signaux". Il ne s'agit pas d'une cryptographie au sens étroit du terme, mais d'un ensemble d'énoncés, de chiffres à double entente, à formulation implicite: un sous-entendu de sens, qui le plus souvent a trait à la date de sa remise en liberté, mais qui concerne également l'autorisation aux promenades ou les visites de sa femme. Cependant aucun code n'est formulé, aucune rigidité ne soutient l'émission des signaux, abandonnés à l'aléatoire. Aussi bien ce système conçu initialement comme appareil de communication bénéfique ne tardera-t-il pas à se retourner contre Sade, qui, cerné de toutes parts par des chiffres contradictoires, ne sait bientôt plus comment les interpréter. Les lettres de sa femme regorgent littéralement de tels signaux qui se chevauchent et s'annulent, laissant le destinataire en proie à un véritable tourment, une manie du déchiffrement infini. "L'autre jour, parce qu'il vous fallait un 24, un crocheteur envoyé pour contrefaire, M. Le Noir, et pour que j'écrivisse à M. Le Noir, vint le 4: et voilà le 24. Dernièrement, parce

qu'il vous fallait un 23, promenade retranchée, et seulement de 2 à 3, et voilà le 23. Mais que c'est beau! que c'est sublime! Quelle rapidité de génie! quel feu!" (22).

Des chiffres et des lettres: des chiffres en lieu et place des lettres, envahissant progressivement leur espace, le saturant de leur folle et dérisoire logique. La signalisation à l'excès gonfle alors la lettre, brouille son message, corrompt le langage: l'indécidable règne, la pure dépense, le jeu de mot: entre seize et cesse, neuf et nouvelle, tous les échanges sont possibles. La lettre est soumise à une lecture illimitée. On peut dénombrer trois types de chiffrements, trois sortes de signaux, correspondant aux trois figures éclatées de l'image maternelle: les signaux maléfiques des "sourdes manoeuvres montreuillesques"; les signaux émis en toute "honnêteté" que Sade supplie sa femme d'envoyer, transparents et clairs, enfin les signaux "ironiques" à contenu sexuel, scabreux ou mortifère, que par dérision il oppose aux fades inventions du clan féminin: membres coupés et têtes de morts mis à la place des chiffres ouvrent ainsi la lettre à l'univers sadique des récits libertins. On aperçoit, en effet, que les lettres adressées par Sade, selon qu'elle visent la Présidente, la Marquise ou Milli Rousset, varient leur expression. Les lettres à la Présidente sont rares - le plus souvent Sade ne lui parle que par l'intermédiaire de sa fille ou de son avocat (23), craignant pour sa part que ses requêtes personnelles ne demeurent sans réponse. "Je vous importune peu souvent, Madame" (24); "J'ai évité, Madame, de vous importuner autant qu'il m'a été possible" (25). Aussi n'y a-t-il de lettre que lorsque le marquis est saisi d'un "furieux besoin": en des lettres toujours respectueuses, il multiplie les repentirs, les doléances, les espoirs d'adoucissement: "Souffrez Madame qu'en finissant cette lettre - qui est la dernière que je jure d'écrire à qui que ce soit, quelque long que puisse être encore mon supplice -, souffrez, dis-je, que je me jette à vos pieds pour vous demander pardon de tout ce qu'a pu m'arracher l'horreur de mon sort" (26). Il n'y aurait plus lieu d'écrire, dès lors qu'enfin la Mère acquiesce: la Mère apparaît bien comme le début et la fin des Correspondances, leur couverture, leur enveloppe.

Cette dramatisation des procédures d'allégeance, cette rhétorique de l'assujettissement absolu sont dans un contraste très net avec le ton employé dans les lettres à l'épouse: singulièrement, lorsqu'il y est question de la Présidente. Tour à tour inquiet, léger, énervé et furieux, au gré de son humeur, le marquis de Sade n'éclate en imprécations que quand la Présidente vient sous sa plume. A l'image de la mère respectueuse à l'égard de laquelle on multiplie les lettres de créance succède alors le phantasme de la mère utérine, de la mère anale, la redoutable mère des profondeurs: "Il faut que ta mère soit exactement ivre ou tolle à enchaîner, de risquer les jours de sa fille pour former un 19 et 4 ou 16 et 9, et ne pas être lasse de tout cela depuis douze ans (...) Je suis persuadé que si elle était morte avant l'irruption et qu'on l'eût ouverte, il serait sorti des millions de chiffres de ses entrailles" (27).

Le corps de la Mère est sans cesse représenté comme une forme que son contenu déborde, liquide et visqueux: "Hé. mon Dieu, dis-moi donc, je t'en prie, ce que la présidente a mangé ce Carême, pour avoir un tel débordement entre Pâques et Pentecôte? Quel flux" (28). Ainsi, de ces paroles qu'en un dialogue fictif, le marquis attribue à Mme de Montreuil: "mon ventre gonfle", "je chierai" (29). Mère anale, des cloaques, des marais, aux entrailles corrompues - mélange de chiffres et d'excréments: "Je me figure quelquefois votre infâme mère avant que l'abcès de sa puante bile noire n'eût débordé sur moi goutte à goutte" (30). Aussi bien ce corps outré, défait de la Mère est-il hanté déjà par l'image du cadavre: une mort souhaitée, que le Captif hallucine sous la forme d'une lettre, promettant une obole "au domestique qui me l'annoncera, ou aux commis des bureaux de la Poste dont j'en recevrai la lettre" (31). Dans l'attente de cette nouvelle, Sade ne peut avoir recours qu'à des supplices imaginaires, qui projettent la mère dans l'univers sadique: "Je la voyais, la garce, je la voyais écorchée vive, traînée sur des chardons et jetée ensuite dans une cuve de vinaigre. Et je lui disais: Exécrable créature, voilà, pour avoir

vendu ton gendre à des bourreaux!" (32).

L'on dit que la Présidente ne craignait rien tant que les représailles par voie de fiction qu'exercerait à son égard le prisonnier Sade. Celui-ci écrit: "Elle a toujours peur que je ne la mette en scène" (33). Sans doute ces occasions sont rares, et le récit libertin, comme s'en défend l'auteur, se tient éloigné des représentations de la vie. Ainsi Barthes affirmait que Sade avait projeté son oeuvre sur sa vie, et non l'inverse. Cependant, un dernier texte de Sade, une fiction tardive, non pas dans le ton des ouvrages de choc, mais plus léger, établit entre l'univers sadique et la scène épistolaire un lien manifeste. Dans *La Marquise de Gange*, un gendre n'arrête pas d'emprisonner sa femme, ainsi que la mère de celle-ci, séquestrée parce que s'inquiétant du sort de sa fille. Or, les moyens mis en oeuvre pour réussir cet enfermement sont tous d'ordre épistolaire: lettres de chantage, missives d'alarme, fausses épîtres, billets contrefaits, contresignés. Ecartée de la scène pornographique, la lettre refait ici massivement surface, renversant imaginairement tout l'appareillage mis en place dans la série réelle par la Belle-mère à l'encontre du Captif. De la fiction comme ultime réponse, dernière lettre aux exigences, aux vexations de la Loi. Très différent du corps nu (34), défait et gonflé de la mère des cloaques, apparaît le corps de la mère oedipienne: Mme de Sade, à la fois victime et complice. Sade n'a de cesse de la couvrir, de l'envelopper, de se soucier de son habillement. Le froid est d'abord allégué comme prétexte à ce recouvrement. Mais de plus en plus apparaît le souci de la décence, fréquemment exprimé par Sade: "Au moins que cette vilaine poitrine blanche soit couverte" (35). Il l'accuse de se vêtir comme une "catin des rues". Il se plaint amèrement de l'accoutrement qu'elle s'autorise à mettre pour venir le visiter: si "tu es encore mise en p... comme la dernière fois,- je ne descends pas. Ce sera ma première question quand on viendra me chercher (...) est-elle encore habillée comme la dernière fois? A l'affirmative, je ne descends pas. A la négative, peut-être on me trompera: alors je descends, mais aussitôt la robe blanche et la coiffure entrevues, je remonte à l'instant" (36). L'épistolier requiert de sa destinataire l'effacement de toute représentation physi-

que, la banalisation du portrait - en un mot, l'enveloppement maximal comme négation de toute désirabilité: "A quelque point que soient outrées les modes, vous ne me persuaderez pas qu'il n'y en aient pour les femmes de soixante ans (...) Si vous êtes honnête, ce n'est qu'à moi que vous devez plaire, et vous ne me plairez sûrement jamais que par l'air et le fait de la plus grande décence et de la plus parfaite modestie. J'exige en un mot, si vous m'aimez (et je vais bien le voir assurément, la chose que je vous demande ne peut m'être refusée sans vous démentir entièrement, sur vos signaux, sur vos marques et sur tout votre imbécile entortillage), j'exige donc, dis-je, que vous veniez en robe que vous appelez, vous autres femmes, robe de chambre, en grand et très grand bonnet, sans aucune espèce de coiffure dessous, que vos cheveux uniment peignés. Pas la plus petite apparence de boucles fausses, un chignon et point de tresses; point de corps, et la gorge extraordinairement couverte et non indécentement débraillée comme l'autre jour, et que la couleur de la robe soit on ne peut plus sombre" (37). On tient là, non seulement la représentation la plus éloignée qui se puisse concevoir du corps libertin, mais la négation aussi de l'imaginaire sadique qui d'ordinaire fait si peu cas du vêtement. L'épouse légitime constitue le motif opposé de la muse en scène (par l'écriture) du corps féminin; elle s'érige ici en image intouchable, respectable; s'élève à la dignité de la Mère.

Faut-il conclure de ceci, à une radicale dissociation de la lettre et du texte, un clivage net entre la scène épistolaire et l'arrangement libertin des corps? De menus déplacements, de discrets échanges contredisent cette séparation par trop rigoureuse. Il se pourrait bien que l'espace conjugal qui se dessine à travers les lettres entre le mari et l'épouse, se définisse, après-coup, comme le lieu même de l'obscène, le champ d'accomplissement du désir sadien. Il se pourrait encore que la marquise ne soit à ce point couverte, et niée comme corps, que pour mieux être associée à la lettre du texte. Contre-scène de ce recouvrement de la femme par l'époux: la muse à nu de la marquise par sa mère. C'est du moins le scénario que Sade imagine, et communique à sa femme: soucieuse de vérifier si sa fille à les fesses "intactes", la Présidente fait "trousser" celle-ci: "Ils ont, à leurs

risques et périls, entrouvert, écarté, humé, approfondi" (38), pour conclure qu'elle n'a pas été "outragée".

Le dépôt le plus précieux que Sade confie aux soins de son épouse, ce ne sont pas ses lettres, ce sont ses manuscrits: il lui fait, à grand renfort de ruses, parvenir les brouillons, qu'elle s'applique par la suite à mettre au net. Mme de Sade est alors invitée à réexpédier ce paquet de fictions, joliment augmentées des effets de son écriture: "J'aime à la folie à voir des copies de ta main" (39). Le roman libertin devient ainsi une lettre que les époux séparés ne cessent, au gré d'infinies corrections, de relancer - la suprême volupté consistant pour Sade non pas à figurer l'obscène, mais à savoir cette figuration extrême entre les mains d'une vertueuse lectrice, plus même: à savoir celle-ci rehausser de son innocente écriture les angles tranchants de la fiction libertine. Il écrit moins pour qu'elle le lise, que pour qu'elle en soit, par procuration, l'auteur.

Un même émoi devait, sans conteste, saisir Sade, lorsqu'il fit commander par sa femme un étui, dont l'usage se précisera à mesure que ses proportions se définissent: "Voilà la mesure exacte d'un étui que je vous prie de me faire faire dans le goût de celui que vous m'avez envoyé, mais à ces proportions-ci, sans en diminuer ni augmenter une ligne, en observant de le faire visser par le haut à trois pouces. N'y faites point mettre de cercle ni de mouches en ivoire comme à celui que vous m'avez envoyé, parce que ça ne tient pas. Cet étui est pour serrer des plans, des estampes, et plusieurs petits paysages que j'ai faits à l'encre rouge" (40). Serait-ce pour y rassembler ses manuscrits "orduriers", "blasphématoires", tracés au sang, que Sade commande l'étui, pour y faire tenir sa correspondance? Objet licencieux, outil pornographique, l'étui vise moins la rigueur d'un sexe irrité, que le désordre établi dans la tête de sa femme, gênée de passer commande aussi publiquement: "Il faut dire à votre marchand que c'est un étui pour mettre des culs; - de lampes - oui, des culs de lampes et autres petits desseins que je me suis amusé à faire à l'encre rouge, et que voilà pourquoi on le veut, ainssi envoyés le je vous en prie, parce qu'à son défaut je suis obligé d'employer autre chose, qui gate,

déchire et froisse mes culs... de lampes, et cela est fort désagréable. C'est par pudeur et pour ne pas vous effrayer qu'on s'est contenté de demander l'étui de 8 1/2 de pourtour, car à la rigueur, il le faudrait de 9 mesure prise sur mes culs-de-lampe.- Mais je me suis dit, neuf, ça va effrayer les gens qui s'effrayent de tout, il faut s'abonner à 8 1/2" (41). Neuf, signal absolu, auquel, pour échapper à toute confusion, le sexe consent à s'amputer d'une demi-mesure. L'étui rameutant les chiffres, leur substitue la logique immuable d'un membre érigé. 'c phallus n'est pas dissociable des écrits qu'il ordonne, des effets que sur l'autre son maniement produit.

Que ce soit par l'exercice des copies ou par la commission d'objets compromettants, Sade ne cesse de vouloir projeter la fille de la Présidente au-devant de la scène libertine, la compromettre, l'impliquer, l'y inscrire. Ce sont autant d'essais d'arracher Mme de Sade à l'emprise qu'exerce sur elle Mme de Montreuil: en faisant de son épouse sa complice et consentante victime. "Est-ce que vous ne savez pas comme fait l'araignée?" (42), lui écrit-il. Le Gisant est retranché au fond de sa toile, et tisse tout autour de sa femme les fils de son piège. L'appareil ainsi mis en place ne durera que ce que durent les lettres. Libéré en 1790, après treize années de détention, le marquis est abandonné par sa femme, qui refuse d'encore le voir. La fin de l'enfermement signifie inéluctablement la fin du pacte épistolaire. Non seulement les lettres, mais l'oeuvre elle-même est entamée: "J'avais quinze volumes à faire imprimer; en sortant de là à peine me reste-t-il une part de ces manuscrits. Mme de Sade, par une insouciance impardonnable, a laissé perdre les uns, a fait prendre les autres" (43). Par un ultime renversement, la marquise annihile l'oeuvre, pour mieux conserver ce qui ne s'adressait qu'à elle: en bonne et consciencieuse épouse, elle garde les lettres et brûle les ouvrages.

"L'aigle, Mademoiselle, est quelquefois obligé de quitter la septième région de l'air pour venir s'abaisser sur la cime du mont Olympe, sur les antiques pins du Caucase, sur le froid mélèze du Jura, sur la croupe blanchie du Taurus, et quelquefois même près des carrières de Montmartre (...) Et de nos jours, Mademoiselle, de nos augustes jours, ne voyons-nous pas la célèbre présidente de Montreuil quitter Euclide et Barème pour venir parler huile ou salade avec son cuisinier? Voilà ce qui nous prouve, Mademoiselle, que l'homme a beau faire, a beau s'élever au-dessus de lui-même, il y a toujours deux fatals instants dans la journée qui le rappellent malgré lui à la triste condition des bêtes, dont vous savez que mon système (peut-être pour trop juger d'après moi), que mon système, dis-je ne l'éloigne pas trop. Et ces deux cruels instants sont (pardon des expressions, Mademoiselle, elles ne sont pas nobles, mais elles sont vraies), ces deux affreux instants, donc, sont celui où il faut qu'il se remplisse et celui où il faut qu'il se vide" (44). Ce n'est ici plus, qui s'exprime, le sujet défait, victime de la Loi: mais un sujet plein, maître de ses effets - le sujet souverain de l'écriture. Dans ce court extrait de lettre, c'est tout le texte sadien qui se trouve monté en épingle, ce que le marquis appelle ici son "système" affleure à même la pratique épistolaire. En Marie-Dorothée Rousset, l'amie d'enfance, Sade semble avoir trouvé lectrice à sa mesure.

Sans doute le contenu des lettres ne diffère-t-il guère de celles adressées à sa femme: ce sont toujours les manoeuvres de sa Belle-mère que Sade dénonce. Mais le ton adopté s'éloigne de la plainte autant que de l'irritation; ni la violence ni l'émotion n'en caractérisent l'expression. Le souci de l'écriture domine, l'arrangement littéraire introduit dans l'épître le raisonnement philosophique, la référence mythologique: l'énonciation épistolaire fait place aux exigences du texte, à la dramaturgie victimale, aux sarcasmes dus à l'exacerbation succèdent une distanciation, une ironisation qui élèvent l' "adres-



sement" à la puissance d'une écriture. Ce n'est plus le style diplomatique et déférent, utilisé à l'égard de la Présidente, ni même le style sentimental et emporté qu'affectent les lettres à son épouse: c'est, dans ces lettres à Milli Rousset, la mise en place d'un discours souverain que l'auteur enfin maîtrise. Tout se passe comme si le "système" sadien nécessitait l'émergence d'une troisième figure féminine, comme réceptrice idéale - Sade reportant vers celle-ci les deux figures de la Mère et de la Fille, dans leur inextricable rapport. Ce n'est qu'en se "désadressant" d'elles, qu'il parvient à projeter, à représenter la scène dont il est victime, dans la distance d'une position tierce. La scène épistolaire sadienne n'est ainsi complète qu'à se représenter selon le carré des rapports qui lient l'auteur à ces trois figures féminines tutélaires: la victime face à son agresseur, à son complice et à la confidente. Et c'est dans cette ouverture seulement, cette brèche dans l'étouffant appareil à lettres que l'écriture se préserve: elle est sauvée grâce à ce troisième tableau, s'échappe par cette oreille supplémentaire que représente Marie Rousset.

## Le Gisant

Qu'en est-il maintenant du corps de l'Epistolier, quelle est sa position de sujet captif? Face à la triple scène féminine, Sade fait figure de grand Absent. Il est le corps retiré à la jouissance. On ne saurait mieux illustrer sa position qu'en ayant recours à l'image du Despote retranché dans son sérail, payant de son effacement la circulation des femmes. C'est bien ainsi que Sade lui-même hallucine la prison: "Si j'avais eu Monsieur le 6 à guérir, je m'y serais pris bien différemment. Car au lieu de l'enfermer avec des antropophages, je l'aurais clôturé avec des filles; je lui en aurais fourni en si bon nombre que le diable m'emporte si, depuis 7 ans qu'il est là, l'huile de la lampe n'était consumée" (45). L'incarcération forme, en d'autres

termes, le motif simplement renversé de la figure la plus désirable: elle n'est que sa figuration à vide, poussée à sa plus vive exacerbation. Ce phantasme du sérail, qui n'a cessé de hanter la littérature du XVIIIe siècle (46), cette image envoûtante du harem modalisent ainsi l'énonciation du désir, au point d'affecter la nature même de la scénographie épistolaire chez Sade. La "structure du sérail" est régie, en effet, par la pratique du salam: cet "art d'exprimer ses pensées sans se voir, sans se parler et sans s'écrire" (47), entre amants que le sérail sépare. "On échange de petits papiers pliés, qui renferment différents objets (ou fragments d'objets) dont l'ensemble constitue un discours fort expressif" (48). Comparable au langage chiffré, cette langue épistolaire se composait d'aliments le plus souvent - oranges, pêches ou concombres.

A Charenton, où il finit sa vie, ce n'est plus au moyen de lettres ni mêmes de billets ou de signaux, que Sade communique, mais à l'aide de véritables salams: "par 9 peches je fus avertis de son absence de 9 jours" (49). L'image du sérail, de toute évidence, ne peut qu'être ironique. Le corps de Sade ne rappelle en rien celui, glorieux, du Despote. Dans ses lettres, Sade ne cesse de se plaindre de sa santé: il crache du sang, il souffre des yeux. Bientôt même il ne peut plus ni lire ni écrire. C'est un sujet châtré, jusque dans son écriture. La mère castratrice, qui lui fait interdire l'usage du papier, de l'encre, finit par avoir raison de lui. De sa prison, Sade écrit: "J'y ai acquis, sans exercices, une corpulence si énorme, qu'à peine puis-je remuer" (50). Au lieu que despote, Sade serait devenu eunuque, à la fois prisonnier du sérail et geôlier des femmes. Le Château de la Coste, demeure seigneuriale de la famille de Sade, ne cessera, au travers des lettres, d'apparaître comme le lieu d'une utopie, la contre-scène de l'incarcération. Le marquis, en fait de châteaux, n'aura connu que celui de la Poste: le prisonnier n'ayant été que cette forme hyperbolique de l'Absent que requiert la Lettre, sa figuration paroxystique. Si toute lettre est bien une prise en otage de l'autre, Sade apparaît comme cette victime d'un dispositif épistolaire, passant du cachet au cachot, auquel seuls ses textes ont pu

donner le change. Ne dirait-on pas qu'il est mort depuis longtemps, qu'il gît, tel Marat, dans sa baignoire, une lettre à la main, une plume dans l'autre? Mort du terrible retour de la femme sur la scène épistolaire. C'est ainsi qu'à Charenton, à la fin de sa vie, il aimait rejouer pour les internés cette scène capitale de la lettre qui assassine, en confondant le nom de Charlotte Corday avec celui résolument infâme de sa Belle-Mère-ès-Lettres.

#### NOTES

- (1) H. BESSIS, **La Lettre dans la peinture**, in **Les Correspondances**, Colloque de Nantes, 1982, p. 410-417. Il nous est impossible de reproduire ici ces images en lesquelles figure une lettre.
- (2) SADE, D. A. F., **Oeuvres complètes**. 11, Paris, Ed. Tête de feuilles, 1983, p.168.
- (3) Sur le rapport entre la mort et l'épistolaire, voir COURTES, J., **La Lettre dans le conte populaire merveilleux français**, III, Actes Sémiotiques, 1980. Ainsi que GRIVEL, Ch., **La Lettre qui tue**, à paraître dans les actes du Colloque **La Correspondance**, Urbino, 1984.
- (4) SADE, D. A. F., **Les Prospérités du vice**, Paris, Bourgois, 10/18, 1970, p.140.
- (5) SADE, D. A. F., **Oeuvres complètes**, p.140.
- (6) Ibid., p.27.
- (7) Ibid., p.29.

- (8) Ibid., p.181.
- (9) Exergue parodique que le Marquis plaça en tête de sa **Juliette**.
- (10)SADE, D. A. F., **Lettres choisies**, Paris, Bourgois, 10/18, 1963, p.53.
- (11)Ibid., p.38.
- (12)SADE, D. A. F., **Oeuvres complètes**, p.73.
- (13)Ibid., p.364.
- (14)Ibid., p.170.
- (15)Nous évoquons ici, bien évidemment, la célèbre toile de David, représentant Marat assassiné, une lettre à la main.
- (16)SADE, D. A. F., **Oeuvres complètes**, p.405.
- (17)Ibid., p.394.
- (18)Ibid., p.204.
- (19)Ibid., p.161.
- (20)Ibid., p.327.
- (21)Ibid.
- (22)Ibid., p.235.
- (23)Cet avocat, qui s'appelait Gaufridy, assurait entre autres la correspondance avec la belle-mère.

(24)SADE, D.A.F., **Oeuvres complètes**, p.400.

(25)Ibid., p.221.

(26)Ibid., p.402.

(27)Ibid., p.428.

(28)Ibid., p.207.

(29)Ibid., p.447.

(30)Ibid., p.261.

(31)Ibid., p.307.

(32)Ibid., p.375.

(33)Ibid., p.442.

(34)Au sujet de cette distinction entre mères oedipienne et utérine,  
voir DELEUZE, G., **Présentation de Sacher Masoch**, Paris, U.G.E.,  
10/18, 1967.

(35)SADE, D.A.F., **Oeuvres complètes**, p.430.

(36)Ibid., p.328.

(37)Ibid.

(38)Ibid., p.394.

(39)Ibid., p.256.

(40)Ibid., p.122.

- (41)Ibid., p.418.
- (42)Ibid., p.239.
- (43)Ibid., p.472.
- (44)SADE, D. A. F., **Lettres choisies**, p.102.
- (45)SADE, D. A. F., **Lettres choisies**, p.120-121.
- (46)GROSRIEARD, A., **Structure du sérail**, Paris, Seuil, 1973.
- (47)Ibid., p.213.
- (48)Ibid.
- (49)SADE, D. A. F., **Journal inédit**, Paris, Gallimard, Idées, 1970,  
p.100.
- (50)SADE, D. A. F., **Oeuvres complètes**, p.471.







L'imaginaire du harem, que Sade, depuis son cachot, projette comme l'envers idéal de la Prison, trouve paradoxalement à s'incarner à sa suite, dans l'univers secret dont témoignent les lettres qu'échange avec une série de femmes un certain Henry Legrand. Il est à peine possible de parler d'un auteur: né le 25 novembre 1814, et mort le jour même de son soixante-deuxième anniversaire, Henry Alexandre Alphose Legrand ne laisse comme trace de son existence publique qu'un médiocre ouvrage d'architecture. Rien donc ne paraît destiner cet obscur individu à la postérité, l'enlever à anonymat dans laquelle il s'est complu... n'était-ce qu'au revers de sa vie, une oeuvre silencieuse s'accomplissait. A sa mort, Legrand laisse un "singulier manuscrit", orné de dessins, écrit en "caractères absolument inconnus" se rapprochant de la "calligraphie orientale". Le tout remplit quelques 45 volumes, uniment composés selon ce principe cryptographique: il faut attendre Pierre Louÿs pour en découvrir la clef. La grille complète vient seulement d'être élaborée, et d'habiles chercheurs ont publié récemment deux volumes décryptés, partie infime des 15.000 pages que compte le manuscrit (1). Des lettres, retranscrites à mesure que reçues, constituent l'essentiel du livre.

### Une Ecriture secrète

Tout semble commencer comme en ces romans provinciaux qu'affectionnait Balzac: un jeune "Rastignac" monte sur Paris pour réaliser ses ambitions de gloire et d'amour. Il y connaît un premier amour, violent mais passager: les parents d'Adèle D. s'opposent à leur mariage. C'est alors la rencontre avec Juana Adèle, que la première n'aura fait qu'annoncer: c'est l'amour fou, mais toujours contrarié, et donc tenu secret. Une autre femme protégera cette liaison des rumeurs qui l'en-

vironnement: Antonia, comtesse de Saulnoye, qui ne quittera dès lors plus Legrand. C'est encore elle qui présentera à Legrand une troisième Adèle, quand Juana vient à mourir. D'abord inconsolable, Legrand doit se rendre à l'évidence: Adèle de M. ressemble à s'y méprendre à Juana et consent, de plus, à s'identifier avec elle.. Une première triade se forme ainsi, composée d'Adèle, d'Antonia et de Legrand, autour de l'absente Juana. La quadrature du Cercle. Autour de ce premier cercle, un second est formé peu à peu de femmes uniquement: aimables secrétaires réunies en société secrète autour du centre vide laissé par Juana, et qu'occupe Henry Legrand. Elles sont neuf, françaises et espagnoles, toutes de haute noblesse: Adèle, Antonia, Amélie, Caroline, Henriette, Louise, Marie, Chimène, Inez et Dolores. Juana s'appelait en vérité Juana Inez Adelas Dolores: le personnel du Cercle semble se constituer du morcellement de l'identité de l'absente, qu'elles recomposent ainsi phantasmatiquement. S'adressant à elles, dans ses lettres, Legrand les envisage comme un seul corps, image démultipliée du corps de Juana.

La mise en place de ce dispositif amoureux élargi, coïncide avec l'invention par Legrand de ses caractères secrets: cette fiction amoureuse ne s'énonce qu'en s'abîmant dans l'ésotérisme d'un langage à usage interne. Il faut être initié. Les existences dont ces textes témoignent sont bien des "vies parallèles", leur projet amoureux, parfaitement circulaire. Sous la discrétion absolue qu'assure une écriture proche du sanscrit, se déroule la fiction d'une Harmonie réalisée, se dessine l'utopie d'une société heureuse. Lettres et textes mettent en scène une "petite société d'amour", une cour galante et secrète d'où sont exclus les hommes, à l'exception de Legrand qui règne, monarque anachronique, sur une cour féminine: Henri le Grand est l'amant attitré de chacune des femmes qui composent ce cercle tribade. Le plus étonnant toutefois n'est pas que survive en secret tel groupement érotique, mais que cette association s'organise dans l'espace du langage. Tout se passe, en effet, comme si les séances, les réunions ne prenaient leur sens, dans cette société, qu'une fois doublées par écrit. A la limite rien n'y est vécu, que parce qu'il

faut écrire; et consigner dans le Livre ce qui peut y faire événement est la finalité avouée des moindres gestes qu'esquissent les membres de la cour. Hallucinante démarche, comparable à ce dont la modernité n'a cessé de rêver: le livre de la totalité vécue, une vie menée par écrit, traduite sans omissions. Le projet que formule Legrand n'en diffère guère: "J'écirai aussi tout ce qu'elle m'a dit dans mon lit, tout ce qu'elle m'a dit dans ses lettres et tout ce que je lui ai dit dans les muennes (...) Tout y est, tout est froidement écrit comme le registre d'un commerçant" (2). Le catalogue réduit à sa morne platitude. Au départ, ce dispositif de réécriture concerne les seules lettres de Juana, la fiancée défunte de Legrand, et dont la mort servira de prétexte à la mise en place du groupe. Les femmes qui l'entourent s'appliquent à répertorier les moindres traces, tant orales qu'écrites, que celle-ci aurait laissée. élevant de la sorte un monument à sa mémoire. Sous le cryptogramme, la crypte. "Adèle avance beaucoup dans ses copies des lettres de Juana, et je te dirai qu'elle pourrait te dépasser bientôt(...) Une fois copiées, nous brûlons tout. Ce beau secret ne doit exister que pour nous trois; les autre confidentes devront nous les faire traduire. J'aime beaucoup ces volumes discrets où tout ce que nous (ne) pouvons pas dire ni écrire se trouve consigné pour nous seules. Un jour quand nous relirons tout cela, quelles seront nos pensées? Dans quelle position serons-nous?" (3).

Si l'objet premier de ce transcodage est bien constitué des lettres de la défunte aimée, il ne tarde pas à être dépassé: le mouvement de réécriture mord sur la scène présente, déborde sa visée initiale. Bientôt, les lettres échangées à l'intérieur du cercle deviendront à leur tour objet de réécriture, pour enfin n'être plus que cela. La transcription est permanente, le Livre, infini. La carte, une fois de plus, aura dépassé le territoire. A l'intérieur du Livre, plus de 10.000 lettres ont été répertoriées: "Chaque lettre est suivie d'un commentaire qui donne la description de l'autographe, de son papier, de ses marques postales, de ses cachets" (4). Legrand fait recopier en son code secret non seulement toutes les lettres qu'il adresse, mais "aussi toutes les lettres qu'il reçoit, nous laissant ainsi une cor-

respondance complète" (5). A ce point complète, que les lettres perdues, égarées sont aussitôt recopiées de mémoire. Par définition, une correspondance ne saurait être complète, elle demeure inachevée: lettres déchirées ou perdues, lettres que la Poste éloigne. Ici rien de tel: l'utopie se dessine d'une correspondance enfin complète. Et pour cause, Puisque d'une certaine façon, tout a disparu. Tout a été conservé parce que tout a été brûlé. Il ne reste plus que quelques signes énigmatiques, oscillant entre la sauvegarde et la disparition. Tout se passe comme si cette totalité ne pouvait être obtenue qu'au prix de l'effacement matériel de la lettre - dont le Livre peut alors susciter le plus parfait simulacre. Il arrive encore que, dans ce souci de "tout dire", la machine à traduire s'emballe: "C'est ainsi que l'on trouve dans les manuscrits des lettres qui ne sont ni écrites par Legrand ni adressées à lui, mais qu'il a recopiées aussi méticuleusement que sa propre correspondance" (6). Le livre des correspondances entre ainsi en rivalité avec l'institution: il double la Poste.

### **Les Secrétaires**

Il est une seconde utopie que le Cryptographe réalise: c'est non seulement de l'extérieur, comme objet de transcription, que la lettre est mise à son comble; c'est de l'intérieur même qu'elle reçoit sa plus étrange figuration. La lettre, en effet, ne circule plus entre deux sujets; elle fait communiquer un sujet absent avec la communauté qui le vénère. Cette pluralité des postures épistolaires, cet éclatement du Destinataire en une multitude de sujets constituent, à n'en pas douter, la particularité majeure du Cercle amoureux. Comment faire pour écrire à plus d'une femme? Comment, à plusieurs, écrire ensemble à l'unique amant? Les femmes du Cercle écriront "à tour de rôle", rédigeant à "la queue-leu-leu", cédant, après l'usage, la plume à la suivante. Elles sont neuf: aussi "pour qu'on ne fasse une trop longue lettre qui te tienne trop longtemps à lire, nous avons borné le nombre de lignes à neuf, notre nombre" (7). Plus tard une secrétaire sera

nommée, à qui sera confiée la charge d'écrire au nom de toutes. Mais on garde le principe de la tournante: ce sera à chaque fois une personne différente qui s'attachera à cette fonction.

Rien, sans doute, ne devait émerveiller autant l'Epistolier que cette communauté effervescente de femmes, affairées autour de la lettre: "En ce moment, mes Soeurs, je vous sais toutes réunies (...) écrivant chacune votre lettres d'amour pour votre ami absent" (8). Rien ne l'attendait comme ces délicieuses chevilles: "Je laisse la plume à Antonia et vais contempler les portraits de Juana" (9). Les lettres qu'elles lui adressent ainsi en commun ne signifient à la limite rien d'autre que cette communauté dans laquelle elles sont, que cette ritualisation extrême qui les fait tour à tour écrire. Le rêve d'une utopie qu'à aucun moment **Les Lettres persanes** n'ont pu réussir. Les réponses que fait Legrand ne laissent, à leur tour, pas d'être étonnantes: comment s'adresser à chacune des femmes en particulier? C'est très naturellement que ses lettres adoptent le procédé de la liste, de l'énumération, ordonné à la façon d'un blason érotique: embrassant de l'une les yeux, de l'autre les lèvres, d'une autre encore le sein, et des suivantes, les cheveux, les épaules, le ventre, le "jardin d'amour". La communauté des femmes est ainsi hallucinée comme corps morcellé recomposant l'image d'une femme unique. Et non moins, en réponse à cette adresse érotique, les femmes occupent à leur tour une partie du corps de Legrand, se partageant les zones érogènes de l'épistolier comme celui-ci déclinait l'identité morcellée de leur corps.

Les "nouvelles" que les lettres colportent paraissent ainsi réduites à l'extrême: tout réside dans les protocoles d'ouverture et de fermeture des missives. Celles-ci semblent se vider de sens pour mieux s'élever à la transparence d'un rite. La codification érotique assurant l'échange des corps s'érige ainsi en un simulacre du rapport sexuel, accompli entre les seuls sujets de la lettre: "Marie baise ton sein et mord tes boutons roses en te pressant dans ses bras, elle te donne son sein gonflé de désirs. Louise baise tes bras (...) Dolores baise le

dedans de tes cuisses si doux quand tu la caresses avant d'entrer en elle" (10). A quoi répond ceci: "Je baise Cygne sur son joli petit ventre, tout près de son blond jardin d'amour; et je charge Caroline de cette caresse. Je baise Amélie sur ses reins charmants et voluptueux et j'en charge Antonia. Je baise ma brune Antonia sur sa bouche séduisante et je charge Inez de lui donner ce baiser le plus caressant qu'elle pourra" (11). Parfaite réversibilité des postures d'énonciation: la similitude des langages, des usages rhétoriques organisent la scénographie érotique en une pure réflexion - la lettre est un miroir que se tendent les partenaires. S'y reflète, par-delà le stéréotype, le souci d'une ritualisation extrême: l'usage érotique de la lettre consacre avant tout un cérémoniel. Les plaisirs envisagés, que la lettre promet voire tient, accomplit, restent pris dans l'écriture: ils oscillent entre le mince espace que circonscrit la lettre et l'infinie transcription de ces protocoles dans la calligraphie du livre.

### **Le Sérail des lettres**

Y a-t-il là matière à secret? Qu'est-ce qui rend nécessaire le recours à l'écriture cryptée? Sur quel interdit celle-ci travaille-t-elle? Le lecteur des deux volumes publiés ne peut qu'être frappé par l'extrême positivité qui émane de cet ensemble d'actes. On est loin de la scénographie sadienne: aucun scandale n'est visé. Aucun souci d'écriture non plus: tout y est exprimé doucereusement, mièvrement; les détails érotiques sont enrobés dans une rhétorique qui en désamorce l'effet. La métaphore, le voile sont d'usage: "grotte", "jardin d'amour", le paysage est allégorique. Sans doute, tout cela est-il écrit dans l'échauffement érotique, et de plus, en fonction d'être relu, dès lors que transcrit, avec effet de jouissance. Mais il n'y a pas là, de quoi faire un secret, de quoi mettre sur pied cette énorme dépense scripturaire que constitue la cryptographie. En somme, il n'y a dans ces lettres, pas d'autre extraordinaire que celui-là même qui constitue le

Cercle. Une fois posé le principe de cette société, une fois admis son fonctionnement, rien que de convenable s'accomplit: l'autre aimé est, dans son absence, rappelé par voie de lettre, présentifié selon un langage invariablement répété, fait de gestes précis, répertoriés, ritualisés à l'extrême. Le scénario une fois esquissé ne variera guère tout au long de cette correspondance sans fin: comme si sa répétition inlassable était le message même de la lettre.

Hormis le scandale de la pluralité, du nombre des sujets épistolaires la correspondance semble ne s'érotiser, ne se resexualiser que dans la pratique même du transcodage infini, surimprimant à la ritualité rhétorique cette étrangeté que lui confère sa transcription en un code crypté: redoublement du cérémoniel d'écriture. Le rituel selon lequel s'agencent les lettres relève de la conjugalité: le code du mariage, de la famille prévaut. Les femmes entre elles s'appellent "soeurs", et toutes indistinctement nomment Legrand leur mari. Aussi bien verra-t-on l'urgence des lettres répondre aux exigences du calendrier: lettres de voeux, d'anniversaire, de nouvel an. C'est avant tout à de telles occasions que l'épistolaire est convoqué: dans sa plus anodine fonction, sa plus triviale expression. La correspondance n'est qu'un échange de bons procédés, une civilité, une petite cérémonie passée dans les mœurs. C'est à ce point même chez Legrand, que les dates réelles à fêter seront déplacées et éloignées l'une de l'autre, afin d'obtenir un calendrier raisonnable, un almanach régulier, espacé: "Considérant qu'il importe d'espacer les fêtes des titulaires du cercle de manière à ce qu'Henry, pendant son voyage ne soit pas occupé seulement à écrire nos lettres; considérant aussi que, pour la plupart de nous, le Patron arrive avec la naissance (nous) arrêtons: Henry, notre bien-aimé mari ne nous enverra des lettres de félicitations ou de bouquets qu'aux jours ci-après désignés" (12). Une fois établi la régularité des échanges, sont mis en circulation les énoncés vides d'usage: "Sois heureux, mon grand Henry"; "Mes soeurs chéries, j'ai reçu votre gentille lettre". Rappelons la date cruciale, autour de laquelle tourne le Cercle: Legrand est né un 25 novembre. "la Sainte Catherine, jour anniversaire de ta naissance" (13). Sa fête coïncide ainsi avec celle de toutes les jeunes filles encore nubiles - que le

Cercle ne manque pas d'accueillir, à trois reprises, sous le prénom d'Adèle (14). Par une curieuse ironie du sort, c'est un 25 novembre encore que meurt Henry Legrand: circularité parfaite du projet amoureux qui l'animait.

A côté des lettres échangées et des travaux d'écriture, un autre mode de communication se dessine, qui n'apparaît le plus souvent qu'à l'approche du sommeil: le rêve une fois de plus côtoie la lettre, s'insinue à travers les interstices de l'épistolaire; visions et visitations soutendent l'échange, hallucinent le corps absent dont les lettres agitent le fantôme. C'est ainsi que Juana, au détour de songes insondables, de rêves éveillés, refait surface, ressuscite d'entre les morts pour assurer phantasmatiquement la cohésion du groupe amoureux. Legrand imagine, en effet, un système de communication par apparition venant renforcer le lien épistolaire. Une bonne lettre doit nécessairement produire l'hallucination. C'en est même l'effet minimal; avec une lettre, "la distance semble disparaître pour un moment. Ces mots sont des paroles. J'entends vos voix"(15). La vision n'est jamais que l'hyperbole de cette étrange confusion entre absence et présence que la lettre produit; son paroxysme inéluctable: "Je te recommande, Antonia, de dire à nos soeurs qu'elles m'appellent dans les nuits et que je viendrai avec Juana pour les visiter et les empêcher de m'oublier"(16). La cryptographie et l'art des visions ont ceci en commun que tous deux sont des techniques dont l'apprentissage est inégalement réparti: tout le monde ne les manie pas avec autant de maîtrise. Ainsi, à la différence de ses "soeurs", Legrand n'a nul besoin de sommeil pour susciter l'image de Juana comme "lien invisible": "Vous, vous vous endormez dans mes bras et vous vous réveillez quand je ne suis plus là, de sorte que la vision vient et part entre deux sommeils et par conséquent ressemble tout à fait à un rêve. Moi, à présent, je vois disparaître Juana quand je suis encore éveillé. L'habitude vous donnera peut-être cette preuve de plus"(17). Au moment où la lettre s'abîme en sa cryptographie, elle ressurgit comme phantasme - la vision n'étant de la lettre que le nécessaire prolongement.



## La Circulaire

On appelle "circulaire", une lettre adressée à plusieurs personnes à la fois. On ne saurait mieux circonscrire le fonctionnement de l'appareil épistolaire, tel que le Cercle amoureux l'assure. Non seulement la lettre vise une multitude des destinataires, et passe ainsi d'une main dans l'autre, mais son trajet même est circulaire. La confidentialité de l'écrit, élargie du fait de concerner plus d'un sujet, est à nouveau réduite à l'extrême en faisant l'objet d'une retranscription secrète.

Cependant, cette circularité est différenciée, elle comprend des moments d'écart. "Ce qui lie les membres du Cercle entre eux et leur permet d'exister en marge du monde extérieur, c'est le secret le plus absolu, partagé entre les initiés. La manifestation la plus évidente de ce secret est l'écriture chiffrée de Legrand. Tous les membres du Cercle la connaissent, certains la lisent et l'écrivent" (18). La société secrète comporte ainsi une arrièr-société, qui la redouble, et qui gère le secret que les autres ne font que ritualiser. Le secret est donc toujours double: il est pour les uns "contenu fini" qu'il faut cacher, soustraire au regard de tiers indiscrets; pour les autres, il est "forme infinie" du secret. On passe ainsi de la lettre sous enveloppe à sa transcription infinie en langage chiffré. C'est de cette façon que la fidèle, la dévouée Antonia se singularise, se distingue des autres femmes, à la fois comme destinataire des lettres et dépositaire de l'écriture chiffrée: "Tes lettres nous consolent et nous charment. Ecris toujours de même; seulement cette fois je te supplie de me faire une réponse à moi seule; elle sera le paradis pour moi. Je la chiffrerai dans le Livre du cercle; tu sais qu'il n'y a pas d'autres que moi qui aient pu l'apprendre; nos soeurs y ont renoncé et aujourd'hui j'en suis enchantée; au moins le secret se bornera à moi seule" (19).

Il y aurait ainsi à l'intérieur même du Cercle, deux formes distinctes de production du secret, deux modes d'appropriation différents du chiffrement. Le secret viril, lié à des contenus à couvrir, et qu'illustre le comportement paranoïaque de Legrand; et la forme féminine du secret, dégageant de l'imposante mise en scène virile, la position d'une médiatrice, devenant elle-même secrète, infinie secrétion: "Conçois-tu mes jouissances à moi, qui suis la modératrice et la médiatrice de tous ces amours qui vont vers toi que j'aime plus que tout au monde, et qui me paraissent contribuer à ton bonheur? En effet, pense donc que moi seule connais entièrement tous ces noeuds secrets, tout ce bonheur caché, moi seule!" (20). Elle est devenue même à ce point "secret", que, malgré leurs recherches, les éditeurs n'ont pu mettre à jour sa réelle identité, Legrand ayant pris à son égard "encore plus de précautions" (21). Médiatrice, secrétaire principale et destinataire privilégiée, Antonia est encore celle qui sauve de l'anéantissement les archives intimes du Cercle. Afin d'écarter tout soupçon, Legrand s'était assuré le concours d'une maîtresse officielle, Elisa Cordier, appelée couramment le "Voile". Lorsque Legrand décide de se marier, voyant ainsi sa fonction menacée, le Voile jure de tout dévoiler, et refuse de "rendre les livres de Juana" ainsi que les manuscrits. Mais Antonia en a recopié la majeure partie, et préserve ainsi le secret qu'elle prolonge: "Je finis tous les écrits de Juana et je regrette bien que cette maudite femme t'ait volé ainsi tous les livres. Par bonheur je les ai doubles" (22). Les originaux disparus, il ne reste plus que la doublure, les copies chiffrées. D'une certaine manière, Antonia résout irréversiblement la question du Livre: c'est tout le sérail qui entre ainsi de façon définitive dans la fiction.

Au moment où se contracte le mariage de Legrand, Antonia meurt. Avec elle, prend fin l'écriture secrète. Le Cercle amoureux se dissout, ayant préservé de justesse les actes consignant l'expression journalière de l'utopique bonheur du Sérail: "Il m'est venu souvent en pensée que les Turques n'étaient pas si extraordinaires qu'on veut le dire" (23). Ni les Perses: il se pourrait bien que l'écriture calligraphique de Legrand n'ait été avant tout qu'une approximation des signes orientaux disant la logique du harem, leur métaphorisation

perverse. "L'horreur, la nuit et l'épouvante règnent dans le sérail: un deuil affreux l'environne" (24). Ainsi s'achevaient **Les Lettres persanes**; ainsi s'achèvent encore Les Circulaires amoureuses, s'exténuant dans une ritualité figurée à l'excès, se perdant dans l'usage purement cérémoniel du langage. Elles n'auront au plus figuré, au travers de leur chiffre enfin mis à jours, que l'impossible gageure d'un bonheur par les lettres.

#### NOTES

- (1) Les deux livres publiés sont: **Le Cercle amoureux d'Henry Legrand**, (CA), Paris, Gallimard, Vies parallèles, 1979; et **Adèle, Adèle, Adèle**, (A3), Paris, Ch. Bourgois, 1979.
- (2) LEGRAND, H., **Adèle, Adèle, Adèle**, p.13.
- (3) Ibid., p.10.
- (4) Moderne Champollion, pour qui le texte à traduire dépasse ainsi le volume original, tel nous apparaît le couple de chercheurs, Dumont, père et fils.
- (5) Présentation des DUMONT, dans **Le Cercle amoureux**, p.19.
- (6) Ibid., p. 19.
- (7) LEGRAND, H., **Le Cercle amoureux**, p. 189.
- (8) LEGRAND, H., **Adèle**, p. 141.
- (9) Ibid., p.156.
- (10) LEGRAND, H., **Le Cercle amoureux**, p.130. Mais aussi p.118, 128,

(11)Ibid., p.124. Voir également, p.138, 148.

(12)Ibid.,p.108.

(13)Ibid., p.89.

(14)En tant que vierge, fiancée, ou jeune fille, Adèle ne faisait pas partie du Cercle proprement dit, qui, lui-même était composé de femmes mariées quelquefois.

(15)LEGRAND, H., **Le Cercle amoureux**, p.42.

(16)LEGRAND, H., **Le Cercle amoureux**, p.64.

(17)Ibid.,p.71.

(18)Présentation des Dumont, **Le Cercle amoureux**, p.22.

(19)LEGRAND, H., **Le Cercle amoureux**, p.154.

(20)Ibid., p.157-158.

(21)LEGRAND, H., **Adèle**, p.16.

(22)Ibid., p.211.

(23)Ibid., p.127.

(24)MONTESQUIEU, **Lettres persanes**, Paris, Garnier-Flammarion, 1954, p.249.



## **L'ASSIGNATION**

Sade et Legrand ont figuré chacun à leur manière des postures excessives dans la scénographie épistolaire: l'un en présentant de la lettre un tableau outrancier, sous lequel est phantasmé la mise à mort de l'Epistolier; l'autre mettant en scène, tout au contraire, une représentation positivée à outrance du service épistolaire. Là où Sade réduisait la lettre à une opération menée sans relâche sur autrui, en vue de faire son prisonnier à son tour, Legrand faisait de la lettre le champ d'expression d'une affectivité exempte de toute volonté d'emprise sur l'autre. Un même phantasme est conduit de deux façons strictement opposées. L'excès, dans les deux cas, portait sur le code en usage: signaux et chiffres, écriture cryptographique.

Si l'excès peut porter sur le code, il peut affecter également la nature même du support de ce code: c'est alors la lettre en tant que telle qui fait l'objet d'une démesure. De cela, *Le Lys dans la vallée*, de Balzac, fournira l'exemple. Ce roman se présente en effet comme une lettre démesurément longue, dûment adressée, à laquelle, en post-scriptum, il est fait réponse. Pour rendre compte de cette anormale extension de la lettre, on puisera également en dehors du roman cité. L'oeuvre de Balzac est en effet doublée d'un bout à l'autre, par un tissu de lettres: à oeuvre gigantesque, correspondance non moins massive. On prendra en compte une triple scène: *Le Lys dans la vallée*, qui non seulement se présente comme une longue massive, à l'intérieur de laquelle d'autres lettres sont encore glissées, mais qui, de surcroît, réalise une certaine réécriture de *La Nouvelle Héloïse*. Les premières lettres à Laure de Berny, dont Balzac s'était épris environ quinze années avant de rédiger *Le Lys*, et dont l'anecdote n'est pas sans rappeler ce premier amour. Les lettres enfin à l'Etrangère, Eve Hanska, au moment de la composition, de l'écriture du *Lys*. Rappelons pour mémoire que les livres ont, pour Balzac, souvent fonctionné sur le mode épistolaire: il les faisait précéder de longues dédicaces offertes sous la forme extensive d'une épître. En retour, un abondant courrier lui parvient, généralement féminin: véritable "fan-mail" (1),

au moyen duquel d'ardentes admiratrices font savoir à quel point elles se sont identifiées aux personnages placés par l'auteur à cet effet. La lettre entoure le roman. Eve Hanska sera l'une de ces lectrices, ses lettres faisant ainsi suite au roman. Avec Laure de Berny, la position d'auteur n'est pas encore acquise: les lettres ici précèdent le roman.

### Franchise postale

La lettre d'amour est d'une certaine façon toujours une première lettre. En situation de première rencontre, parler n'est pas osé; l'amoureux a alors recours à l'épître, pouvant enfin lâcher un peu de son élan à l'aveu. Les premiers mots de la lettre d'amour que Balzac adresse à Laure ne disent rien d'autre: "Tel je suis et tel je serai toujours, timide à l'excès, amoureux jusqu'au délire, et chaste au point de n'oser dire: j'aime. Il entre bien dans cette chasteté, dans cette pudeur de sentiment, toute la crainte et la honte que me causent les refus. Aussi n'en ai-je jamais essuyé, puisque je ne me suis jamais exposé, et c'est aujourd'hui pour la première fois que je me hasarde à dépeindre ce que je ressens" (2). Si la lettre est ainsi timidement avancée, comme à son corps défendant, c'est aussi qu'elle est lourde de ce qu'elle n'ose énoncer. C'est sur le mode de la dénégation contredite, de l'antiphrase dévoilée, qu'elle agence son message adossé au silence.

A la place de l'aveu d'amour, de la délectation amoureuse, vient le désaveu du genre: on riposte avant même d'avoir posté. La lettre est une opération faussement interrogative de l'autre: il n'y a jamais que des réponses - non seulement on répond à d'autres réponses, mais le premier terme est déjà réponse. La lettre, dirait-on, contient deux textes: un premier est purement réactif, "mû par des indignations, des peurs, des ripostes intérieures, des petites paranoïas, des défenses,



des scènes" - lettre-action, duel avec l'autre, ruse et adresse; le second serait d'ordre affectif, il énonce l'amour, "mû par le plaisir" (3). Outrance, chez Balzac, de la position réactive: l'aveu est tout contenu par la crainte du refus, ne s'énonce plus que par la bande. Il n'est dans la lettre question que de la lettre, celle-là s'écrivant à la place de celle-ci: j'écris sur la lettre, à défaut de l'écrire: "Depuis le temps de ma séparation, vous écrirais-je, n'écrirais-je pas, telle a été l'histoire fidèle de mes idées, l'objet de toutes mes méditations (4). Auto-instanciation de la lettre sur elle-même, qui la produit comme son référent absent: la lettre manque, il lui est substitué toute l'avant-scène épistolaire - ce théâtre intime de la passion sur le point de se dire. Il existe un premier obstacle à l'aveu d'amour, et c'est la lettre elle-même, comme genre suspect, disqualifié par l'usage trop répandu qu'on en fait. L'on verra Balzac, tout au long de sa lettre, déployer une écriture entièrement occupée par cet obstacle, essayant de contourner les pièges du langage.

A cet égard, les concessions au code en vigueur, le recours à des formules vides rendent suspecte de galanterie, de ruse, de séduction, l'entière lettre. L'ordre nuit, il faut dire gauchement: on n'adresse bien que dans la maladresse. Qui parle bien, se discrédite comme amoureux. Preuve à contrario: "J'ai mis beaucoup de soin à ma lettre, et j'ai tâché d'y répandre ce désordre qui seul peut peindre le sentiment" (Laclos). A quoi répond cette observation de Balzac: "La lettre était d'ailleurs fort louche, vous savez quand ces choses-là sont feintes, il y a trop ou trop peu" (5). L'excès fait soupçon sur la franchise, artificialise le sentiment, désamorce l'aveu. "Sachez, Madame, que cette lettre n'est point un jeu, c'est l'expression franche d'une jeune âme" (6). Par ce biais, l'amoureux séduit deux fois: par sa lettre, par le désaveu que celle-ci contient du genre galant. En dénonçant celui-ci, il prouve son excellence. De sa faiblesse, donc, même relative, la correspondance tire sa contre-valeur de vérité; un amoureux fait vrai, convaincu de son état, qui n'a pas la maîtrise de son énonciation: je ne domine pas mes phrases; celles-ci m'échappent, me viennent, s'imposent à moi, irrésistiblement.

Le discours amoureux est en son essence fragmentaire. L'amoureux est un être démembré, soufflé, arraché à son mode habituel d'existence. Aussi bien, la lettre convient-elle particulièrement à l'expression du sentiment: c'est une bribe. Roland Barthes rappelait la dialectique particulière de la lettre d'amour: "à la fois vide (codée) et expressive (chargée de l'envie de signifier le désir)" (7), la lettre essaie de s'arracher au code, et, de ce fait, privilégie le désordre: dans la lettre mon dire fuse, je le contiens aussi peu que possible; je m'essaie à penser, au lieu que de réfléchir dans l'ordre; je me réfléchis moi-même, au lieu que de penser. Rien n'est moins homogène, moins ordonné que de tels envois: on y raconte à l'aise, au gré de minuscules événements, d'infimes circonstances; on y est imprévu, banal même; on passe volontiers du coq à l'âne. Barthes dirait ici que les lignes d'une lettre sont distributionnelles, non pas intégratives: "elles restent toujours au même niveau: l'amoureux parle par paquets de phrases, mais il n'intègre pas ses phrases à un niveau supérieur, à une oeuvre; c'est un discours horizontal" (8), dont les éléments sont rabattus sur un même plan: aplat de la lettre, qui fait que celle-ci peut être interrompue n'importe quand, ou reprendre selon de toutes autres lignes; on la clôt quand l'envie nous en prend. Si l'ouverture d'une lettre, ainsi que sa fin paraissent surcodées, elles ne font qu'envelopper une parole intérieure, touchant au langage d'origine, adossé au silence: langage d'avant la censure.

La lettre vise l'autre. Or, pour susciter une réponse, la lettre ne saurait se constituer en un ensemble clos, se fermer sur elle-même, comme le fait un texte. Là où l'affect s'exprime, s'épanche, on a affaire à un ensemble ouvert, une interlocution infinie, qu'aucun souci de symétrie ne gouverne. Il y a maladresse, suspension - c'est donc que l'autre est convié; il a sa place. La lettre fonctionne comme un ensemble tendu, ouvert, offert, interrogatif: elle appelle à la coopération; le sens est produit en commun. Sans l'aval de l'autre, la lettre n'a pas cours. D'où la contradiction dans laquelle ne manque pas de s'engager la lettre d'amour: comment demeurer franc, tout en visant l'autre? Comment écrire alors qu'on sera lu?

Il n'est sans doute pas de genre plus soucieux de ses effets que la lettre d'amour. On la dirait entièrement tendue vers cette question: comment ~~serai-je~~ reçu? "Ne croyez donc pas que j'ignore la moindre des pensées que vous aurez en la lisant, si toutefois vous la lisez. D'abord vous y verrez la matière d'une des meilleures railleries qui soit au monde, ou un amusement tel que le comporte votre genre d'esprit" (9). Inquiète de sa réception, exposant sa fragilité tout en répétant, en variant les séquences de son inauguration, la lettre d'amour comme première lettre fait de sa lecture l'objet de son message, anticipant de la sorte les effets qu'elle escompte produire. Projectivement se dessine alors la "bonne" lecture, dont la lettre définit le protocole, par mesure d'exorcisme. La lettre qui se vouait à l'épanchement incontrôlé, à la pure expressivité voit son discours s'entourer de précautions: "C'est aujourd'hui pour la première fois que je me hasarde à dépeindre ce que je ressens. Oui, Madame, je l'ose, mais ce n'est pas sans m'être retiré dans le dernier espace que ma raison s'est conservé pour y calculer toutes les conséquences de cette lettre" (10). Par exemple qu'elle ne soit pas lue, ou, ce qui pour le destinataire revient au même, qu'elle ne soit suivie d'aucune réponse. Une réponse se mérite - une seule lettre ne saurait suffire à l'arracher. C'est paradoxalement lorsqu'elle se donne pour une dernière lettre, que la lettre d'amour réussit l'échange. Le premier mot étant suivi de silence, Balzac récidive en ces termes: "Voilà bien des dernières lettres, celle-ci sera la seule. Mes yeux, je le jure, ne vous importuneront plus, mes paroles ne pourront plus imprudemment vous offenser ou vous chagriner" (11). Une première lettre témoigne de l'ardeur ressentie, une seconde la confirme: Laure enfin consent à répondre, pressée par cette lettre faisant miroiter la fin d'une correspondance à peine engagée. Mais cette ultime lettre n'est elle-même que le recommencement de la tentative antérieure.

On observe ainsi qu'à l'intérieur d'un échange global, d'une correspondance complète, des phases se succèdent, des stades de la relation, auxquels à chaque fois correspondent des régimes particuliers de la lettre. Les lettres du milieu, visiblement, ne sont plus celles du début. Une suite de seuils, de limites s'agencent, qui, franchis, définissent d'autres modalités épistolaires, avec des accents très différents. Aussi bien, ne peut-on parler à vrai dire de correspondance amoureuse, la lettre d'amour venant à s'accomplir dans cette avant-scène de la correspondance, dans ce moment fragile où rien n'est acquis, où la parole incertaine se fraie une voie à travers le silence qui l'environne - la correspondance n'étant jamais que le développement de ce moment initial, absolu. C'est au niveau de cette irruptivité de la lettre, que doit se comprendre le jeu selon lequel la lettre alterne et mêle franchise et calcul. Comment concilier la spontanéité, l'absence de retenue, et la maîtrise des effets de la lettre: "L'ironie, les plaisanteries ne manqueront pas, et elles seront d'autant plus sardoniques et piquantes que l'auteur de l'épître est inconnu, c'est-à-dire que la considération qui devrait lui valoir votre silence et votre protection sera la raison suprême, et l'absolution de vos moqueries. Restera à savoir si je n'ai pris mes précautions. Qu'ai-je dit! Ce mot, peut-être va vous inquiéter, et vous chercherez à l'expliquer en regardant en arrière (...) Ah, rassurez-vous, Madame, je vous jure que ce qui dicte cette lettre, est un des sentiments les plus purs" (12).

A l'expression du sentiment s'ajoute ainsi une sorte de "métalangage", de discours sur la lettre, qui avoue les précautions prises, surexpose l'anticipation: "Ne croyez pas que j'ignore la moindre des pensées que vous aurez en la lisant, si toutefois vous la lisez" (13). Très clairement, la première lettre comporte, plus que toute autre, une évaluation, un moment projectif le destinataire définit plus le poste qu'il désire atteindre, qu'il n'occupe sa propre place. Non seulement il assigne l'autre en tant que lecteur hypothétique, plaçant la lettre dans l'angoisse de la réception. il l'envisage encore comme destinataire possible, mesurant de la lettre tous les effets de retour. L'é-

valuation, par-delà la réception, porte essentiellement sur la réponse que la lettre est susceptible de créer: "J'ai tout calculé, vous ai-je dit, et si j'obtiens la faveur d'une réponse, mon esprit ombrageux m'a déjà suggéré que ce serait peut-être un piège pour chercher à me connaître et vous moquer de moi (...). Mais non, je n'ai point cela à craindre, car vous ne me répondrez pas" (14). On mesure à quel point ces estimations, ces craintes et ces calculs emplissent l'espace amoureux: au lieu que de simplement accompagner le discours affectif, le système appréhensif contient de toute part l'épanchement. La lettre, à la limite, ne livre aucune autre information - variation infinie de résistances projetées: "Vous riez peut-être et vous dédaignerez ce silencieux hommage, cette adoration pure et désintéressée, sans seulement essayer à répondre" (15). On n'est jamais aussi près de la fin que dans ce fragile moment d'une première lettre: c'est au début surtout que l'âme le sentiment de la fin. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre le mécanisme d'anticipation sur la lettre d'autrui. Un dispositif est mis en place qui opère une prélecture, un déplacement aussi du point de vue. Toutes les réactions sont énoncées, que l'on croit possibles: celles que l'on craint, bien entendu, celles qu'on appréhende. Toutes donc, à l'exception de celle qu'on espère: la réaction exemplaire, espérée, on en laisse le soin à l'autre, quand bien même on la suggère.

C'est aussi que cette anticipation est avant tout une conjuration: elle a pour fonction de rendre impossible le refus. En énonçant, à la place d'autrui, tout ce qu'il ne faut pas qu'il dise, j'en contredis la réalisation par lui; il n'a dès lors plus le choix que de la bonne réponse: "Vous êtes triste, et souvent, dans la solitude, cette lettre vous donnera, je pense, un instant de distraction et, à votre place, je trouverais je ne sais quoi d'original dans cette correspondance" (16). Énonciation minimale du désir: se substituant à son destinataire, le sujet amoureux suggère la positivité d'un échange épistolaire. Si la conjuration porte sur l'absence de réponse, comme seuil à partir duquel plus aucune communication n'est encore possible, l'anticipation, elle, concerne l'évaluation de la réponse possible comme limite à partir de quoi un échange de lettres peut être envisagé.

Évaluant cette limite afin de mieux exorciser ce seuil, l'amoureux n'arrête pas de s'énoncer à la place de l'autre, de se projeter en lui, d'inscrire l'autre dans sa lettre à titre de sujet. Estimant en un premier temps les risques de sa propre sincérité, il calcule également le danger qu'encourt l'autre à s'adonner à la correspondance: "N'est-ce pas une chose hardie que de chercher à ne se faire connaître que par les espèces de portraits de l'âme qu'offrent les lettres? N'est-ce pas là quelque chose de pur, et où est le danger?" (17). Tout décidément semble avoir été prévu: la lettre d'amour vise la saturation de ses appels; il n'émane d'elle rien qu'elle n'ait imaginé.

### **Sujets en ombre**

À la différence de la correspondance galante, la lettre d'amour n'ambitionne pas que l'autre cède; elle l'espère seulement. Ce n'est, comme l'a remarqué Barthes, pas un genre conquérant. Bien au contraire, c'est le sujet même de l'énonciation qui y joue sa cession propre - l'amoureux par lettres est un sujet en manque: son "j'espère" auquel son dire semble se résumer, est toujours à la merci d'un quelconque "je regrette" par lequel lui est signifié une fin de non recevoir. L'amoureux, c'est l'un (l'un seul, drapé dans la soie de ses enveloppes); son discours est monologue: il lui appartient en propre de demeurer sans réponse, et, non moins, d'être entièrement tendu vers cela qui tarde. Gauche, l'amoureux manque singulièrement d'adresse: sa parole ne parvient qu'imparfaitement. La lettre d'amour, autrement dit, est lettre d'attente. Elle est ce dont l'aboutissement n'a pas été avéré. On écrit pour recevoir en retour la lettre d'amour. On l'espère, on s'impatiente à son sujet: sa souffrance est la nôtre. La lettre, en un mot, est de l'ordre de ce qui doit encore arriver, nullement de ce qui l'est déjà. Passivité du sujet épistolaire, résignation. La lettre est un *fatum*: le destin prime sur la destination. J'écris pour évacuer, je me débarrasse d'un trop plein: il faut que j'exprime le trouble. Sur qui mieux le rejouer que sur celui qui

l'occasionne: "Vous êtes la source", écrit Balzac à Laure de Berny. Il lui appartient donc de résoudre les effets du mal qu'elle engendre.

La destinataire est, de ce fait, dédoublée; il y a en elle deux personnes: celle qui accepte en silence, s'abandonne à la lettre, sans s'adonner à l'autre. On feint de s'adresser à la première pour mieux atteindre l'autre. Au "je vous aime" intempestif est préféré l'effet de retour: "Jugez de mon état dont vous êtes la cause". C'est l'autre comme sujet d'énonciation qui est visé, non comme sujet de l'énoncé. Il en va de même du côté du destinataire: c'est celui de la lettre qui parle. Sous couvert d'adresse, la lettre d'amour n'énonce que soi, quand bien même elle inscrit l'autre; s'épanche, s'exprime, se répand bien plus qu'elle ne répond. La lettre est un faire valoir de soi: je m'y dis du bien devant autrui, pour lui. La lettre dit moins "je pense à vous", qu'elle n'énonce implicitement: "Voyez à quel point je suis occupé de vous, avec quel désarroi". La lettre augmente l'ardeur: j'en sors conforté de mon sentiment; écrire aiguise l'amour, lui donne un tour d'érou. C'est une dialectique en spirale. Sans doute est-ce le sujet de la lettre qui parle; mais il énonce par la bande celui d'avant la lettre: l'être de la rencontre, qu'il introduit à la façon d'un tiers: je vous parle de l'amoureux que je suis comme d'un autre. Je me vous le montre, je me vous l'expose: d'où la crainte du ridicule, le recours à de minutieuses précautions, d'où encore la nécessité de s'adresser à l'être moral de la personne désirée, de séparer adresse et identité. Multiplicité des postures subjectives, foisonnement des centres d'émission, de réception: le sujet de la lettre est un foyer pluriel. La fusion s'opère à l'autre bout: l'autre lit impunément, sans l'immersion d'un regard tiers. La lettre endort l'oeil supplémentaire d'autrui, de sa conscience. On suppose toujours deux qui lisent: celle qui craint et celle qui jouit, l'une dans l'autre, angoisse et plaisir, ravissement mêlés; c'est ainsi qu'on s'autorise de tout ce qu'on reçoit. "Il faut vous fuir, Mademoiselle, je le sens bien; j'aurais dû beaucoup moins attendre; ou plutôt il ne fallait vous voir jamais. Mais que faire aujourd'hui? Comment m'y prendre? Vous m'avez promis de l'amitié; voyez mes perplexités et conseillez-moi" (Rousseau). Sous l'être moral couve le sujet du désir, sous le

jugement à rendre l'amour qu'on avoue. On est ainsi au moins quatre autour d'une lettre: ce que je suis, ce que tu me fais être, ce que je veux paraître à tes yeux, ce que tu me fais paraître que je suis. Cependant l'idéal épistolaire vise la réduction de ce nombre, de ces dédoublements successifs: s'imaginer produire un sujet supplémentaire - plus exactement, un effet de sujet, parfaitement imaginaire, sur-numéraire: "nous" comme entité floue, sujet indivis de la fusion amoureuse.

Ce sont deux sujets pareils, en effet, qui s'aiment: chacun est le dépositaire de l'identité de l'autre, selon le principe d'une aliénation en miroir. Correspondance doit être ici pris en un sens strict: il s'agit d'un rapport de conformité. La lettre d'amour repose sur l'énonciation forte d'un tel principe: elle établit une correspondance première, hors lettre, qu'elle présuppose: celle non pas des missives ou des échanges, ni même des sujets de la lettre; mais entre les sujets du réel, qui se destinent l'un à l'autre, ou paraissent prédestinés. Rousseau, modèle du genre, écrit dans la première lettre de *La Nouvelle Héloïse*: "J'ose me flatter quelque fois que le ciel a mis une conformité secrète entre nos affections, ainsi qu'entre nos goûts et nos âges(...). Et pourquoi n'oserais-je pas imaginer dans nos coeurs ce même concert que j'aperçois dans nos jugements" (18). Et Balzac surenchérit, toujours en s'adressant à Laure de Berny: "Cette lettre n'est point un jeu, c'est l'expression franche d'une jeune âme, qui se trouve dans la même position que vous. Elle est gaie, parfois elle s'abandonne à la mélancolie, et c'est dans un de ces moments qu'elle s'est adressée à vous pour vous faire la confidente de ses pensées dont vous êtes le centre" (19). La conformité permet l'épanchement, facilite l'écoulement en circuit fermé. Une correspondance, c'est un peu comme deux chambres qui communiquent: on verra, ultérieurement, dans ses lettres à Mme Hanska, Balzac multiplier ces menus redoublements, faisant que certains objets - encriers, plumes, etc. - se retrouvent de part et d'autre, à d'identiques endroits. C'est un miroir - la lettre d'amour joue l'effet de Narcisse.

Le même cependant n'est jamais que l'autre de l'autre. Sous couvert de



moralité, de franchise, on s'adresse à l'envers d'une personne, à son être intime, enveloppé, qu'elle ne dévoile pas, qu'elle laisse soupçonner seulement. On prétexte le même, on installe l'identité, le face à face, le tête à tête: c'est le dos qu'on désire, l'envers, la face cachée. On s'adresse au dos, d'autant plus que le face à face n'est pas osé. On nous a accoutumés à cette figuration de l'espace épistolaire comme idéal tête à tête: en réalité deux êtres communiquent, en s'écrivant dos à dos: l'un, lisant par dessus l'épaule de l'autre. Une barre est placée, derrière laquelle quelqu'un se préserve, se réserve comme autre: il y situe son vrai moi, celui de l'affect, du sentiment, de la franchise. C'est soustrait, retranché qu'on est le plus vrai, le plus ouvert. Un obstacle, une barrière sont nécessaires: un infranchissable que seule la lettre peut enjamber. L'absence est ainsi constitutive de la lettre, qui non seulement la combat, mais lui substitue, de surcroît, un mode d'ex-sistence, de semi-présence: la distance nécessaire au renversement de l'autre en sa vérité. A vrai dire, une lettre sert à nier ce dont elle est le signe: "Je me souviens qu'une fois Mme de Luxembourg me parlait en raillant d'un homme qui quittait sa maîtresse pour lui écrire. Je lui dis que j'aurais bien été cet homme-là, et j'aurais pu ajouter que je l'avais été quelquefois" (Rousseau). L'effort de présentification sur l'absence est plus désirable que la simple présence de soi à soi. Cette idéalité de la communion témoigne de l'idéalité de la communication: la réussite de la franchise postale étant que seule la lettre, dans le trajet qu'elle dessine, peut assurer le dire-vrai entre soi et l'autre. Il y a là comme un jeu de mots, sur lequel Balzac ne manque pas d'insister: "Songez, Madame, que, loin de vous, il existe un être dont l'âme, par un admirable privilège, franchit les distances, suit dans les airs un chemin idéal, et court avec ivresse vous entourer sans cesse (...) qui vous aime avec cette chaleur de sentiments et cette franchise d'amour qui n'a fleuri que dans le jeune âge" (20). La franchise en d'autres termes, serait un système de dire-vrai, qui tient compte de l'obstacle: on ne parvient à bien s'avouer que dans l'éloignement, l'aveu gagne au recul.

Il est un roman dans l'oeuvre de Balzac, qui tout entier gravite autour de ce point, et métaphorise cet obstacle, cette barrière en les levant. C'est *Le Lys dans la vallée*, dont nous avons signalé la structure épistolaire: or, chacune des lettres qui circule dans son espace actualise le "franchir" ou l'un de ses dérivés - franchise, infranchissable; toutes contiennent l'occurrence, aucune ne l'omet. Qu'est-ce qui s'énonce ainsi, sous franchise? Qu'est-ce qui dans le roman, lie de la sorte la question du franchissement à celle de la lettre? *Le Lys dans la vallée* contient trois lettres majeures, ainsi qu'une avant-scène. Le roman est, de plus, enveloppé dans une première lettre, suivie de sa réponse, en guise de conclusion. C'est Félix Vandenesse, héros de l'histoire, qui s'adresse à la comtesse Natalie de Manerville, afin de lui dévoiler, à sa demande, la face cachée de sa vie amoureuse: "Je cède à ton désir. Le privilège de la femme que nous aimons plus qu'elle ne nous aime est de nous faire oublier à tout propos les règles du bon sens. Pour ne pas voir un pli se former sur vos fronts(...) nous franchissons miraculeusement les distances(...) Enfin, tu l'as deviné, Natalie, et peut-être vaut-il mieux que tu saches tout: oui, ma vie est dominée par un fantôme, il se dessine vaguement au moindre mot qui le provoque, il s'agite souvent de lui-même au-dessus de moi" (21). La lettre est ainsi la promesse d'un récit: celui d'un amour défunt - Félix a jadis aimé, il en fait part à celle-là même qu'il escompte séduire. C'est un excès de franchise, Natalie ne manque pas de le lui signifier, une fois le récit accompli: "Si vous tenez à rester dans le monde, à jouir du commerce des femmes, cachez-leur avec soin tout ce que vous m'avez dit (...) Bien peu d'entre elles seraient assez franches pour vous dire ce que je vous dis, et assez bonnes personnes pour vous quitter sans rancune, en vous offrant leur amitié" (22). Franchise contre franchise, le contrat est déchiré: la lettre-roman visait la séduction d'autrui, elle se retourne contre son auteur, annihile la dépense inconsidérée de mots, détruit l'échange espéré. Sans doute ne s'agit-il là que d'un ajout,

une façon d'enrober le roman lui-même en un faire-part: cela ne sera cependant pas sans retombées sur la muse en roman du rapport épistolaire; c'est la lettre elle-même qui, pour finir, est hypothéquée.

Voyons l'histoire que cette lettre-fleuve expose: une femme est rencontrée à l'occasion d'un bal. Amoureux, sans espoir de la revoir jamais, le jeune homme est pris de mélancolie: il perd le goût aux études, on l'envoie se parfaire à la campagne. Par le plus heureux des hasards, il est logé dans la proximité du château où réside, entouré d'un vieil époux, la femme qu'il aime. Introduit auprès d'eux, Félix passe son temps à soupirer: la relation demeure chaste. Le scénario n'est pas sans évoquer *La Nouvelle Héloïse*, tant par la nature du rapport triangulaire que par l'usage, même raréfié, de lettres - sans compter le rapprochement homophonique "velle"/vallée, lys/"loïse". D'une certaine façon, nous lisons dans ce roman comme une réécriture de la lettre d'amour qu'inaugurait Saint-Preux, une redéfinition de la figure de l'Epistolier comme amoureux efféminé, auquel le Werther de Goethe donnera son assise définitive, sous les traits du héros romantique. Si la relation demeure chaste, une lettre est toutefois osée, où Félix se déclare. Mme de Mortsaufr interdit qu'il en soit écrit encore de pareilles, mais consent à une certaine douceur de leurs propos communs. Elle s'appelait Blanche, elle sera pour lui, désormais Henriette. A défaut de la lettre, il y aura l'apostrophe. Cependant l'éducation touche à sa fin, Paris rappelle le jeune amoureux: et Félix s'en va, dépositaire d'une lettre que lui confie Henriette. Lettre d'amour? Non pas, mais leçon de bonne conduite, petit manuel de la vie mondaine. Un seul mot d'ordre en régit la teneur. soyez franc. Il ne faut, dit-elle, jamais quitter "le terrain de la franchise". C'est, en un mot, un précis de morale dont les termes s'opposent strictement à ce qu'en fin de parcours romanesque, énoncera Natalie. Cette lettre austère, toute en recommandations, possède sa contrepartie: une seconde lettre d'Henriette est en effet reprise en son entièreté dans le récit; elle l'écrit peu avant sa mort, et Félix n'en apprend le contenu que de façon posthume; s'y dévoile enfin ce que la précédente lettre cachait encore: la comtesse de Mortsaufr n'a jamais cessé d'être amoureuse passionnément du jeune Vandenesse. L'ultime

lettre restaure la vérité, Julie en avait fourni déjà l'exemple. L'autre cède au moment où il a cessé d'être, dévoilant par-delà la lettre sa face cachée, son vrai visage. Curieusement, cette ultime lettre n'actualise pas le franchir": c'est aussi qu'elle est "franchise" elle-même, et franchissement tardif de l'interdit.

Le *Lys dans la vallée* n'est pas un roman par lettres; c'est un roman-lettre dans lequel à leur tour des lettres sont insérées. Il convient donc de tenir compte de l'emplacement de ces lettres dans le corps du roman. Deux sont centrales: ce sont la demande de Félix, sa proclamation amoureuse, et le refus que lui signifie Mme de Mortsauf. Deux sont extérieures au récit, et s'échangent, hors roman, entre Natalie et Félix. Symétries des composantes épistolaires, qui à la fois encadrent le roman, et en constituent le noyau. A l'intérieur de cette construction parallèle, une lettre apparaît excentrique, semble sans correspondance: c'est la lettre posthume, qui intervient en fin de récit, et qui ne fait écho à aucun autre envoi. Cependant, si on en localise la contrepartie symétrique, on voit que lui répond la scène de la première rencontre. On sait la scène du bal qui est au début du *Lys*, et le baiser que le jeune Félix applique dans le dos de Mme de Mortsauf. Le jeune homme, voulant se soustraire à une fête par trop bruyante, s'assied sur l'extrémité d'une banquette, l'air assoupi, lorsqu'une femme vient s'asseoir près de lui, dont il ne voit que le dos: "Après m'être assuré que personne ne me voyait, je me plongeai dans ce dos comme un enfant qui se jette dans le sein de sa mère, et je baisai toutes ces épaules en y roulant ma tête" (23). Or, cette scène du dos, dont il n'avait plus jamais été question entre les sujets concernés, sera réactualisée par Henriette dans sa lettre posthume: "Vous souvenez-vous encore aujourd'hui de vos baisers? Ils ont domné ma vie, ils ont sillonné mon âme" (24). C'est bien le dos qui constitue le vrai visage d'Henriette: un double réseau d'échanges règle ainsi les rapports entre Félix et sa bien-aimée, selon que celle-ci se présente de face, armée de précautions, ou qu'elle s'abandonne enfin au désir qui l'anime. On s'adresse à deux femmes simultanément: Blanche contre Henriette. "*Lys*" reconduit bien cette dualité: désignant une fleur blanche - blanche comme le nom "de face" d'Hen-

riette -, "lys" signifie la virginité, la chasteté, l'innocence: tout ce que la lettre est en mesure de simuler. La métaphore féminine affecte même l'environnement de Mme de Mortsauf: la vallée que domine le château est hallucinée à la façon d'un corps, du dos d'Henriette - une raie la partageant en deux moitiés: l'Indre qui se love en mouvements de serpent. Mais cet usage métaphorique contient sa contrepartie négative: le Lys est frappé de morsure, le dos lisse strié de baisers, la peau blanche est tatouée, fleurdelisée à jamais. Si la lettre ultime rend le baiser, c'est aussi qu'entre la lettre et le corps une confusion s'installe: avec la lettre, c'est un peu du corps de l'autre qui se dévoile; et l'empressement avec lequel une lettre est ouverte ne le cède en rien à la hâte d'un fiévreux déshabillage. La lettre est une extension de la peau. Félix en a la plus claire perception, pour qui une lettre ne se lit qu'au lit, dans l'illusion du corps d'autrui: "Pendant la nuit, je baisais le papier sur lequel Henriette avait manifesté ses volontés (...) Je n'ai jamais lu ses lettres que comme je lus la première, au lit, et au milieu d'un silence absolu" (25). Autrement dit: je lis au lit la lettre du Lys.

L'épistolaire requiert un sujet que le sommeil guette et dont la conscience endormie s'efface devant les songes et les plaisirs. On lit sous enveloppe: entre les draps, on devient soi-même une lettre. Il n'est pas indifférent, dès lors, que le fatal baiser ait été donné aux abords du sommeil, dans un état proche de l'assoupissement. Car c'est de façon générale que la lettre est associée au sommeil, au sein du Lys. L'endormissement ouvre le corps, le retourne, l'arrache au travail de la censure, au temps de la socialité. Ainsi la première lettre de Félix à l'attention de Mme de Mortsauf ne s'écrit qu'à partir du sommeil de celle-ci: elle vient de subir une crise qui la laisse effondrée, et Félix est allé la déposer dans son lit; à la suite de quoi, il lui écrit une première lettre, qui semble ainsi se substituer au corps de la femme. Comme si la lettre ne se pouvait que dans l'assoupissement de l'autre: "Je passai la nuit à lui écrire" (26). Nuit blanche comme lys. Les deux lettres rédigées par Henriette, non moins, impliqueront un rapport au sommeil: la première, que Félix lira au lit comme les suivantes, énonce en toutes lettres cette associa-

tion: "Il dort, et je veille pour lui". L'ultime, quant à elle, n'est lue que posthument, alors qu'Henriette repose déjà au sein de sa belle vallée, endormie à jamais. A travers la contiguité avec le sommeil, la mort surgit comme effet de la lettre, ultime renversement. On ne saurait trop insister sur ceci: tout est binaire dans ce roman, tout est soigneusement dédoublé, construit selon le principe de l'opposition simple. Si deux est bien le nombre exemplaire en matière de lettres, on en voit le régime s'appliquer à l'entière scène romanesque. Aussi bien le personnage, déjà double, de Mme de Mortsauf aura-t-elle une rivale en tous points son contraire. C'est au cours de son séjour à Paris, que Félix fait la connaissance de la fougueuse lady Dudley. La rivalité entre Mme de Mortsauf et l'amante anglaise se joue ainsi dans une petite opposition phonétique: Lys contre Ley: "cette belle lady, cette femme de lait" (27), précise le texte. Ley non seulement enveloppe le nom, l'ouvre et le referme, mais souligne encore l'origine de l'Anglaise: "Ce teint de lait animé de couleurs ardentes qui distinguent les jeunes Anglaises marquées par le fléau". Laid vaut pour la négativité, non pour l'amour, mais pour la haine: il apparaît encore dans Madeleine, la fille d'Henriette qui ne ressent pour Félix qu'aversion. A l'intérieur de ce réseau opposé au Lys, Félix à son tour est doté d'un autre nom, d'une contre-appellation; pour Arabelle Dudley, il n'est pas Félix, mais Amédée: "Par magnonnerie, Arabelle ne disait que la dernière syllabe de mon nom, prononcé à l'anglaise, espèce d'appel qui sur ses lèvres avait un charme digne d'une fée. Elle savait ne devoir être entendue que de moi en criant *my Dee*": particule de "lady", Vandenesse disparaît dans l'échange de son nom. C'est aussi qu'avec l'Anglaise, il n'est plus question de lettres: "La marquise est la femme forte qui franchit les distances et agit avec la puissance de l'homme" (28). Femme du face à face, du "franchissement", lady Dudley est encore ce dos du Lys (29), l'envers du dos. Si la pauvre Henriette est contrainte de n'offrir qu'une face contournée, de se voiler le visage, de surveiller son langage, la marquise peut agir ouvertement. Elle "franchit" dit le texte, toutes les barrières (30). C'est l'amazone, la guerrière: "Son teint efface le lys" (31). Entre les deux, Félix est comme le battant d'une pendule, ne cessant de se retourner sur Henriette, tout en se détournant

d'elle: "Quand je fus au bout de l'avenue, je me retournai et la franchis en un clin d'oeil en voyant que Henriette y était encore" (32). Son infidélité aura pour effet la mort de Mme de Mortsau, qui, certes, meurt sauve, ayant préservé son honneur, tout en cédant dans sa lettre. Les deux "amants" sont ainsi renvoyés dos à dos: "J'ai vu tout à coup dans l'avenir, et vous n'y étiez pas, comme toujours, la face brillante et les yeux sur moi; vous me tourniez le dos" (33). "Mon âme, lui répond Vandenesse, est ici quand ma personne est à Paris". Dissociation que la correspondance ne fait qu'accentuer; Félix, pour le coup, y change une nouvelle fois d'identité: "J'écrivais fidèlement à ma chère Henriette, qui me répondait une ou deux lettres par mois. Son esprit planait ainsi sur moi, ses pensées traversaient les distances (...) Le roi sut ma réserve (...) et me nommait en riant mademoiselle de Vandenesse" (34). Mettez au féminin Félix, c'est Felice que vous entendez; et sous la féminisation du sujet épistolier, l'effet "lys" de la lettre. Qu'est-ce donc que ce signifiant erratique, qui n'a cessé de circuler dans le roman, de déterminer sa face et son verso à mesure qu'il apparaît ou qu'il s'efface? Qu'est-ce qui, sous "lys", s'énonce ainsi secrètement?

On pourrait s'étonner de la place et de l'importance accordée ici à la question du nom propre. La critique (35) a pu faire observer à quel point les textes littéraires, et plus particulièrement ceux parus en France tout au long du dix-neuvième siècle, étaient empreints de cette problématique du nom. La remarque vaut à plus forte raison pour Balzac, qui n'a cessé de décliner la société qu'il représentait, au gré des identités qui la composaient. En même temps, on constate que cet investissement en profondeur de la question du nom se double d'une interrogation sur la "signifiante" même de ce nom: ce qu'il peut émettre comme sens, à partir de sa matérialité phonique. On l'arrache en quelque sorte au Code Civil, à "l'annuaire", pour le replacer à l'intérieur du dictionnaire. On aura reconnu le procédé de l'anagramme, du jeu de mots, du "Witz", ou lapsus signifiant: appliqué au nom, ce procédé constitue une manière de naturalisation onomastique. Le nom propre d'abord extrait de la langue pour ne plus fonctionner qu'à l'intérieur d'une forme vide - le consensus - est réinséré dans la

langue, et reprend ainsi place dans un réseau signifiant. On peut se demander si de tels jeux sur les noms ne sont pas particulièrement significatifs en régime épistolaire: les lettres sont manuscrites, singularisées, et prêtent ainsi à de multiples lectures, à des erreurs dans l'adresse. La lettre concerne, avant toute chose, l'identité. Et la Poste semble fondée sur cette coïncidence sans réserve d'un nom propre et d'une identité: aussi bien une lettre n'arrive-t-elle que pour autant que l'adresse soit correctement émise. La lettre est un long et patient effort sur l'identité de l'autre et de soi, par le biais du nom propre. Elle dirait ainsi en même temps, cette part "inconsciente", "refoulée" du nom: cela que la Poste efface, ce dont, en d'autres mots, elle n'assure pas le transport, et que la lettre seule peut véhiculer. Ce qui du nom de l'autre, ou de soi, n'arrive pas.

## List

On postule qu'il existe une contiguité des écritures, une continuité dans la signature, à l'intérieur d'une oeuvre; qu'une même main en conduit les gestes aussi divers soient-ils. Entre le roman et les lettres des échanges ont lieu: la correspondance s'écrit au dos de l'oeuvre, la fiction s'élabore au verso des lettres. On passe sans heurts des lettres à Laure de Berny au *Lys dans la vallée*. Cependant une autre destinataire se profile, en direction de laquelle ira tout l'effort épistolaire balzacien: on aura reconnu Eve Hanska, l'Etrangère d'Odessa. Commencée sur le ton de la critique littéraire, située, donc, dans le prolongement des oeuvres, cette correspondance ne cessera pas d'accompagner la fiction, quand bien même Balzac s'empresse de dissocier les deux: "Madame, je vous supplie de séparer complètement l'auteur de l'homme" (36). Il ne peut empêcher qu'il s'y énonce quelque chose qui soit de l'ordre du "lys", du "lisse", enfin du lissage. Il est un couple d'auteurs qui, au moment de la rédaction du *Lys dans la vallée*, ne cesse de revenir dans les lettres à Mme Hanska: couple



défait, qui défraie la chronique. Il s'agit des amours de George Sand et de Jules Sandeau. Ils finissent par se séparer: il faut dès lors choisir qui l'on suivra. Et Balzac prend le parti de défendre son ami Sandeau, contre Aurore Dudevant, puisque tel est bien le nom de la jeune femme: Sand est un nom d'emprunt, comme prélevé sur l'écrivain par ailleurs médiocre qu'est Sandeau: une chute, visiblement, s'est opérée en fin de nom. Aurore n'en prend qu'un bout et compose avec cela quelque chose d'assez étranger. Sand, donc, sans "eau": sans "dos", tout aussi bien; c'est une opération de translation à vide, puisqu'au bout du compte on retrouve: Dudevant. Ce qui est sans dos, n'est que face. Balzac l'énonce d'ailleurs clairement, au sujet d'autographes promis à Mme Hanska: "Aussitôt que j'aurai du George Sand, je vous en enverrai, mais je voudrais avoir aussi du Aurore Dudevant afin que vous ayez l'être sous ses deux formes" (37). Côté pile, côté face? Non pas, mais deux faces simultanées - blanc bonnet et bonnet blanc. Le nom n'a pas fini d'encourir des mutilations; Balzac en poursuit l'abréviation, ayant coutume d'écourter l'onomastique pour gagner de l'espace dans ses lettres. Ainsi Sand devient George S., et Sandeau, Jules Sand. Quant à Aurore, qui n'est alors aux yeux de Balzac plus qu'une infâme créature, il ne reste d'elle plus qu'une syllabe: Dud. Le devant est tombé, comme le dos s'était séparé de Sand. Dud n'est pas sans évoquer certaine marquise: figure négativée de l'Anglaise par opposition à la candeur du Lys. Lady Dudley, ce dos du Lys. Les jeux de mots fusent au départ d'une mince batterie de signifiants. Le procédé, de toute évidence, est inscrit dans le texte: la devise de Vandenesse était le simple anagramme de son nom propre: "Ne se vend" (38). On peut étendre à l'infini ces effets de l'écriture. Ainsi Eve, l'Eva est dans la Vallée, tout autant que dans "devant". Et dans ses lettres, Balzac invite Hanska à faire graver sur son encrier, ses initiales déguisées sous une maxime: "Exsultat vitam angelorum"; "Exaudit Vox Angeli" (39); ou simplement inversées: "Mets Ave sur l'encrier" (40). Si Ave suggère le rapport à la vierge, Eva, sans conteste dessine le versant opposé de la femme séductrice: "J'ai eu cette nuit un rêve dans lequel j'ai vu une lettre et un paquet envoyé par vous, et dans le paquet étaient des pommes. Jamais je n'ai eu de rêve plus réel. Quand Auguste est venu me réveiller (...) je lui

ai dit: "Et où sont les pommes?" Il a vu que je continuais un rêve. Je voudrais pouvoir expliquer ces rêves" (41). Si Balzac se montre ici piètre psychanalyste, sa lettre, au-delà du sommeil épistolaire et le rapport des deux faces féminines, s'ouvre une fois de plus au jeu du signifiant: Eve/rêve dans le rejeu scénique du récit biblique. On retrouve ainsi dans cette correspondance qui accompagne l'écriture du *Lys*, outre des réflexions portant ouvertement sur le livre, tout un réseau secret de signes ambigus, appartenant au roman autant qu'à l'espace de la lettre. Parmi les noms qui reviennent régulièrement dans la correspondance, outre ceux de Sand et de Sandeau, il y a celui de Franz Liszt, qui leur est d'ailleurs le plus souvent associé: "Je ne sais pas ce que voulait Mme Dudevant. En mon absence elle est venue chez moi, rue Cassini. Et Liszt dans son billet d'invitation que je vous ai envoyé, la qualifia de magnétique. Singulière destinée! Cette soirée a décidé de l'avenir de List et d'une femme" (42). Et quelques jours plus tard: "Votre lettre m'a chagriné, car vous m'y rendez responsable de la lettre de Litz (...). Je ne comprends pas que connaissant mon aversion pour G. Sand, vous m'en fassiez l'ami" (43). Liszt: un nom que d'aucune façon Balzac ne parvient à écrire, oscillant entre s et z, mettant tour à tour Liszt, Litz, enfin List. Ruse, jeu de mots, Witz? Le tout à la fois, sans doute. Déclinant ce nom sans pouvoir l'orthographier juste, Balzac cède aux insistances de la langue: ne dirait-on pas que dans List, Lys semble émerger? Dans l'impossible enchaînement s/z se donne à lire la joute opposant le dos à la face; l'expulsion hors la lettre du Z, de la strie; le maintien du s, de l'arrondi, du lisse qui vient se redoubler dans le nom de Félix - Vandenesse. Il y a plus: List, dans la langue de celle à laquelle Balzac s'adresse, le polonais, signifie Lettre. La confusion qui entoure sa graphie se complique donc singulièrement. La chose n'a pu échapper à Eve Hanska, pour qui le nom et la chose ne font qu'un: "Liszt" en effet figure au dos d'une lettre-autographe que lui envoie Balzac, une lettre-list. Ouvrez maintenant en son milieu le livre: vous y trouverez Félix lisant au lit la lettre du Lys. Mme de Mortsauf n'a pour lui jamais été qu'une lettre: une "list" dans la vallée.

L'écriture, ce nous semble, ne s'appréhende qu'au travers de tels enveloppements successifs: non pas à la façon d'une origine, mais dans le tournoisement d'effets de lettre et de roman, dans la marque redoublée d'une correspondance inachevant l'oeuvre. Sans doute Balzac invite-t-il Mme Hanska à séparer l'homme de l'auteur; c'est alors par lapsus que la continuité réapparaît, aussitôt déniée: "Tant d'argent à payer, et pour cela, la plume avec laquelle je t'écris. Oh non, j'en ai deux, mon amour; la tienne ne sert qu'à tes lettres" (44). Une même main écrit, mais du roman à l'épistolaire l'outil diffère: deux espaces différenciés, mais contigus - la face et le dos, l'envers et l'endroit. Verso de l'oeuvre, la correspondance communique avec celle-ci au moyen de signifiants erratiques, tels que lys, tels que list, définissant une plate-forme commune d'écriture, lieu de surgissement ou d'élaboration de ce que nous avons appelé scriptum: cela qui passe l'adresse, et la troue en la franchissant, mais qui la pose en même temps comme limite. Qui la pose comme limite, mais qui la franchit comme seuil. L'écriture, dit-on communément, commence dès lors qu'on passe d'un envoi individué à son adressement pluriel: lorsqu'on abandonne peu à peu les précautions, les protocoles, les appréhensions et les défenses à force de les plier à "la fiction du Style" (Barthes), ne laissant subsister ces soucis de soi, ces peurs de l'autre que dans de "menues parenthèses": lissage rétroactif de la lettre, que l'écriture anime. C'est là tout le trajet que parcourent les lettres balzaciennes, de Laure de Berny à Eve Hanska, leur inscription mutuelle à l'intérieur du **Lys dans la vallée**, comme lettre-fleuve, lettre infinie, lettre à double destination.

Ce mouvement double au-dedans des lettres est lisible déjà dans un texte plus court de l'auteur, intitulé *Etude de femme*. La marquise de Listomère, nous rapporte Balzac, est ce qu'on appelle une femme à principes. Non pas qu'elle fuit le grand monde; elle le fréquente, mais y peut garder ses distances. Jamais encore sa conduite n'a prêté à médisance. Le jeune de Rastignac est, pour sa part, un petit étourdi, qui réussit néanmoins à faire bonne figure dans la société. Les hasards de la plume réunissent ces deux êtres que tout éloignait, à l'occasion d'une quelconque réception. Ils ne se parleront en tout et pour tout qu'une demi-heure, durant laquelle une danse est échangée. Le lendemain, le jeune homme s'attarde au lit un peu plus longuement qu'il n'a coutume de faire. Enfin, il ne se lève que pour aussitôt se mettre à écrire. Voici comment: "La première lettre qu'Eugène écrivait fut achevée en un quart d'heure il la plia, la cacheta et la laissa devant lui sans y mettre l'adresse. La seconde lettre, commencée à onze heures, ne fût finie qu'à midi. Les quatre pages étaient pleines. - Cette femme me trotte dans la tête, dit-il en pliant cette seconde épître, qu'il laissa devant lui, comptant y mettre le adresse après avoir achevé sa rêverie involontaire" (45).

Un peu plus tard, un ami vient le prendre: à la hâte, il prend les deux lettres, y couche les adresses, et les fait porter par son domestique. Aussi, qu'elle n'est pas la surprise de la marquise, lorsqu'on lui fait remettre une lettre dont dès les premières lignes elle songe à se détacher. Selon, un charmant chiasme, elle se refuse d'abord à lire, mais au lieu de "jeter la lettre au feu", elle en achève la lecture; enfin, l'ayant lu en entier, "elle voulut d'abord garder la lettre; mais toute réflexion faite, elle la brûla" (46). Elle ordonne ensuite que cet Eugène par trop insolent, soit consigné à sa porte, au cas où il se présenterait. Elle n'envisage de le revoir que pour lui marquer le plus parfait mépris, le dédain le plus affiché. Il ne se produit rien pendant quatre jours, hormis que la marquise s'est un peu

impatientée de ne voir surgir Rastignac au détour d'aucune soirée. C'est alors seulement qu'Eugène se rend compte de sa méprise: au lieu de s'adresser à Madame de Nucingen, son amie d'alors, la plus longue des deux lettres, c'est à la marquise qu'involontairement il fit parvenir sa déclaration ardente: celle-ci s'étant dès lors "rendue maîtresse d'une lettre d'amour qui n'était pas pour elle" (47). Il s'empresse aussitôt d'aller auprès de Madame de Listomère. Elle refuse tout accès. Il ne parvient, à vrai dire, à s'introduire auprès d'elle qu'à la faveur du plus dérisoire des hasards. Le mari, n'étant pas au fait des consignes qui le visent, permet au jeune homme d'entrer; il n'assistera qu'avec nonchalance à l'entrevue qui en résultera, n'y prêtant au plus qu'une oreille négligente. C'est donc à mots couverts, et par mi-dire, que s'expliqueront ces amants qui s'ignorent. A demubas, Rastignac s'excuse: la lettre "que vous avez reçue et qui a dû vous paraître si inconvenante, ne vous était pas destinée" (48). Comme la marquise s'obstine à n'y voir qu'un malicieux stratagème de plus, Eugène se voit obligé de divulguer le secret de la véritable destination. Au nom de madame de Nucingen, la marquise ne peut s'empêcher de pâlir un peu. Elle fait aussitôt reconduire le jeune homme, afin de mieux cacher sa contrariété. Un dernier mot qu'elle lui accorde, ne manque pas de décontenancer le jeune homme: comment donc pouvait-il expliquer que ce soit son nom à elle qui soit venu sous sa plume. On rapporte que depuis seize jours, la marquise n'est plus sortie: elle a "une petite crise nerveuse de laquelle elle profite pour rester chez elle" (49).

Cette brève nouvelle de Balzac, antérieure de plusieurs années au *Lys dans la vallée*, ce grand roman-lettre, ne laisse pas d'être troublante, dans la simplicité de son appareil. En illustrant la structure précaire de la lettre, sa fragilité et son hésitation à faire sens plus qu'il ne faut, elle démontre à quel point l'inconscient y vient à jouer son mot-à-dire. Le geste qui fait Rastignac écrire l'adresse et le nom de la marquise au lieu de celui de sa maîtresse attitrée, pour inexpliqué qu'il demeure, et insoluble, indécidable, n'en a pas moins force et valeur de lapsus: l'inconscient y réussit ce que la lettre rate. C'est l'enveloppe, et l'adresse qu'on y met, qui décide de

l'impact et du sens de la lettre, c'est elle qui dit sa dernière vérité. La destination d'une lettre ne se joue qu'in extremis, au moment d'arriver, ou du moins, elle n'apparaît qu'une fois la lettre terminée. Comment savoir à qui l'on écrit? Peut-on n'écrire qu'à une seule personne à la fois? Qu'il y ait eu lapsus, c'est encore l'ultime parade à laquelle la Marquise a recours pour cacher son trouble. Elle n'a pu s'empêcher en effet de se rendre à la lettre, de se livrer à son appel, moins négativement en secret, qu'elle ne désire publiquement (et en présence de son mari) le faire paraître. Se préparant à ne témoigner que du mépris à l'égard de son auteur, c'est contre elle-même avant tout qu'elle réagit. Et rien ne dit qu'une seconde lettre eût essuyé le même revers. N'a-t-elle pas lu la lettre, en entier, et en tiers, et failli la garder? Cette histoire peut faire songer à l'anecdote connue où d'anciennes connaissances après quelques moments d'entretien, se rendent à l'évidence qu'ils ne se sont jamais vus. Double méprise. Malentendu répété. Mais, ce qui au départ, semble n'avoir été qu'une vulgaire erreur, pour le moins finit par énoncer cette vérité, qui nous importe: la lettre est plus forte que l'adresse qu'on y veut mettre. L'amoureuse missive qu'Eugène rédige depuis son lit, se détourne de son habituelle destinataire, et s'enlace déjà au nom de sa destinataire abusive. Elle arrive où il faut qu'elle aille. La maladresse dévoile l'adresse réelle. De même, la marquise, quoique sur la défensive, ne peut s'empêcher de s'incliner devant la faveur épistolaire, et se croit aimée. Aussi bien est-ce savoir que la lettre ne lui était pas destinée, qui la choque avec le plus de véhémence. Lui déclarer son amour, n'était qu'une erreur. Mais y contredire ensuite, est une faute.

Cette structure de la double destination semble une constante dans l'usage que fait Balzac de la lettre. A chaque fois, cela semble se passer entre deux femmes, et voyager de l'une à l'autre. C'est le plus clair dans le seul roman épistolaire qu'ait écrit Balzac, *Mémoires de deux jeunes mariées*, où deux jeunes femmes échangent le menu grain de leur expérience. Dans *Le Lys dans la vallée*, on voit un jeune homme exprimer l'amour qu'il avait pour la pureté d'une femme, à l'intérieur d'une lettre démesurément longue, qu'il adresse en guise de déclara-

tion à une autre femme. Et celle-ci, bien évidemment, ne peut qu'éconduire ses sentiments, et refuser la demande amoureuse. Les deux jeunes mariées, Madame de Mortsauf et Nathalie, Madame de Nucingen et la marquise. Sans cesse, un débordement de l'adresse se fait jour, un chevauchement des identités se produit, un dédoublement des postes de la réception. Aussi bien, la structure est-elle toujours au moins ternaire: l'indiscrétion est à ce prix. Dans cette *Etude de femme*, l'histoire est en entier rapportée par un ami de Rastignac, s'exprimant à la première personne, et qui nous dévoile la situation. Il est présent lorsqu'Eugène rédige sa lettre. Tout comme, d'ailleurs, une femme de chambre est présente, lorsque la lettre est lue par Madame de Listomère. Tout comme, enfin, le mari est présent, lorsque les deux s'expliquent l'inconcevable conduite de la lettre. Une lettre qui ne commence à exister vraiment qu'une fois mise au feu: acquérant alors toute son autonomie fantômatique, et pouvant errer d'un esprit à l'autre. Il convient cependant d'insister sur le caractère irrésolu de l'énigme: on nous laisse sur notre faim. L'anecdote tourne court, et le dernier mot n'est pas donné à lire, il faut le supputer; on le devine seulement à travers la suspension dans laquelle le récit demeure. Cependant, une brève allusion de l'époux de la marquise fait rentrer cette nouvelle en apparence sans filiation, à l'intérieur d'une plus vaste "chaîne" épistolaire. Monsieur de Listomère, levant les yeux de sa gazette, dans laquelle il demeure plongé tant que dure l'explication de l'illusoire couple, s'exclame brusquement: "Ah! Madame de Mortsauf est morte: votre pauvre frère est sans doute à Clochegourde" (50). On sait que le roman nettement plus tardif qu'est *Le Lys dans la vallée* a pour héroïne principale, Madame de Mortsauf, épouse de Monsieur de Mortsauf, habitant à Clochegourde. Elle meurt en avouant enfin à Félix Vandenesse tout l'amour qu'elle avait pour celui-ci. La marquise de Listomère serait ainsi la soeur de ce Félix Vandenesse, l'épistolier de ce roman.

Quoique antérieure au *Lys*, *Etude de femme* se grefferait ainsi projectivement sur la fin des amours épistolaires entre Henriette de Mortsauf et Félix. D'une façon plus que retorse, *Le Lys dans la vallée* ferait parvenir à sa vraie destination, une lettre demeurée en souf-

france, selon un même principe de double destination: Nathalie aussi bien que la marquise de Listomère, éconduisent l'amoureux par lettres, lui signifiant une fin de non-recevoir. Ajoutons que, sur le plan de l'anagramme, du signifiant matériel, les deux textes sont travaillés par un même vocable "Lis". Listomère, Lys; maternel lys dans la vallée. Et cet impératif que l'amoureux leur adresse: lisez donc, lisez-moi. Lis. L'assignation de l'autre que la lettre tente, son emprisonnement, demeure insuffisant. La scène épistolaire reste indécidable. Les efforts de Balzac sur la lettre, aussi divers soient-ils, paraissent ne définir qu'un espace restreint à l'extrême, et raréfié, en lequel invariablement un même motif est répété, un même geste refait: une même lettre sans cesse retracée, dans le dédoublement des postes, des sujets qui l'occupent, des effets qu'ils produisent.

#### NOTES

- (1) Nous renvoyons sur ce point aux précieux travaux de David Bellos, *Balzac and Goethe's Bettina*, Proceedings of the 19th Congress of the International Comparative Literature Association Innsbruck, 79, p.359-364.
- (2) Les éditions utilisées sont les suivantes: BALZAC, *Le Lys dans la vallée*, in *Comédie humaine*, IX, Paris, Gallimard, Pléiade, 1978; *Lettres à Madame Hanska*, Paris, Editions Delta, 1967; *Lettres à Laure*, in *Lettres d'Amour*, Paris, J'ai Lu, 1962, p.471-485; *Etude de Femme*, in *Comédie humaine*, II, Paris, Gallimard, Pléiade, 1976. Nous avons préféré utiliser l'édition la plus courante, la plus accessible aussi des *Lettres à Laure*, plutôt que de renvoyer à quelque édition bibliophilique.
- (3) BARTHES, R., *Roland Barthes par lui-même*, Paris, Seuil, 1975, p.47.



- (4) BALZAC, H., *Lettres à Laure*, p.472.
- (5) BALZAC, *Lettres à Mme Hanska*, p.555.
- (6) BALZAC, *Lettres à Laure*, p.473.
- (7) BARTHES, R., *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p.187.
- (8) Ibid., p.111.
- (9) BALZAC, *Lettres à Laure*, p.472.
- (10) Ibid., p.474.
- (11) Ibid., p.477.
- (12) Ibid., p.472-473.
- (13) Ibid., p.474.
- (14) Ibid., p.473.
- (15) Ibid., p.474.
- (16) Ibid., p.473.
- (17) Ibid.
- (18) ROUSSEAU, J.-J., *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, p.6.
- (19) BALZAC, *Lettres à Laure*, p.473.
- (20) Ibid., p.473-474.

- (21)BALZAC; **Le Lys dans la vallée**, p. 969-970.
- (22)Ibid., p.1229.
- (23)Ibid., p.984.
- (24)Ibid., p.1215.
- (25)Ibid., p.1083.
- (26)Ibid., p.1074.
- (27)Ibid., p.1144.
- (28)Ibid., p.1173.
- (29)Voir à ce sujet, l'analyse de MAHIEU, R., **Rouge, noir et blanc ou les Pouvoirs de l'in vraisemblance**, in **Stendhal - Balzac: Réalisme et cinéma**, Actes du Colloque d'Auxerre, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978, p.107-112.
- (30)L'on dirait lady Dudley championne au steeple-chase; et sans cesse Balzac nous la représente associée au cheval, toujours de face: "A moitié des landes, j'entendis les aboiements du chien favori d'Arabelle; un cheval s'élança tout à coup de dessous une truie de chêne, franchit d'un bond le chemin (...) et lady Dudley s'alla placer dans la lande pour voir passer la calèche" (**Le Lys dans la vallée**, p.1172).
- (31)BALZAC, **Le Lys dans la vallée**, p.1173.
- (32)Ibid., p.1184.
- (33)Ibid., p.1112.
- (34)Ibid., p.1109.

- (35) Voir à ce sujet, principalement, le recueil intitulé **La Chose capitale**, publié, sous la direction de Philippe Bonnefis, par les Presses universitaires de Lille en 1981, et qui comprend une bibliographie des analyses en ce domaine. Le texte de base demeure bien sûr **Les Mots sous les mots**, de J. STAROBINSKI.
- (36) BALZAC, **Lettres à Mme Hanska**, p.7.
- (37) Ibid., p.467.
- (38) BALZAC, **Le Lys dans la vallée**, p.1066.
- (39) BALZAC, **Lettres à Mme Hanska**, p.187, 169.
- (40) Ibid., p.193.
- (41) Ibid., p.396.
- (42) Ibid., p.342.
- (43) Ibid., p.345.
- (44) Ibid., p.99.
- (45) BALZAC, **Etude de femme**, p.173-174.
- (46) Ibid., p.31.
- (47) Ibid., p.32.
- (48) Ibid., p.34.
- (49) Ibid., p.37.
- (50) Dans le cadre de recherches plus générales effectuées sur la

correspondance de Balzac avec ses lectrices, lui offrant en quelque sorte leur vie à la manière d'un roman, David Bellos a été amené à analyser le roman par excellence du phénomène "fan-mail", chez Balzac: **Modeste Mignon**. La jeune femme qui s'éprend d'un auteur en vue entame avec celui-ci une correspondance amoureuse. Cependant, et c'est sur ce point que nous voulons nous arrêter, ce n'est pas l'auteur qui lui répond, mais son secrétaire. Les deux finissent par s'aimer: la lettre l'emportant sur les intentions premières. A nouveau la double destination semble un moment s'imposer: mais elle se simplifie in extremis en un rapport duel. Précisons qu'au niveau des signifiants, un même "bloc phonétique" surgit à l'intérieur de l'épistolaire balzacien. Le nom de l'auteur sollicité par lettre est **Canalis**. Voir D. BELLOS, **Balzac and Goethe's Bettina**, IXth Congress of the international comparative literature association, Innsbruck, 1979, p.359-364.











Nous avons commencé par éclairer une idée reçue quant à l'épistolaire: la lettre serait chose féminine. La représentation dominante que le XVIII<sup>e</sup> siècle nous léguait de la pratique épistolaire allait dans ce sens: en matière de lettres, la femme se serait taillée la part belle. Pour naïve et rapide que cette sentence peut nous apparaître, aujourd'hui, la lettre n'en demeure pas moins travaillée par la division des sexes, et par la féminité plus en particulier. Il ne s'agit certes pas de ranimer un vieux discours sur la nature féminine de l'épistolaire. Il nous semble cependant que la littérature a préservé pour une bonne part ce mythe d'une appropriation féminine de l'écriture, en opposition à la pensée logocentrique (1). Une fable, comprise dans un roman de G.Garcia-Marquez, *Chronique d'une mort annoncée*, illustre à propos le lien étrange qui relie l'écriture des lettres à la question féminine, entendue comme déploiement d'une logique autre. Au départ, une femme, Angela Vicario, est répudiée par son mari, la nuit même de ses noces, et ramenée auprès de sa famille. Elle n'était plus vierge, au moment du mariage. Le narrateur, qui enquête sur cette sombre histoire, apprend que la jeune femme avait cependant essayé de tromper son mari au point de "se faire une injection du tonnerre de dieu avec de l'eau d'alun pour simuler la virginité et de tacher son drap au mercurochrome dans le but de l'exposer le lendemain dans sa cour de nouvelle mariée"(2). Il apprend également que la jeune femme a été prise d'un amour sans précédent pour son mari, depuis qu'il l'avait renvoyée, au point de ne songer qu'à lui pendant les longs travaux de broderies auxquels elle se livre depuis son départ. Pénélope de jour, elle lui écrit la nuit: "Elle lui écrivit une première lettre. Ce fut un billet des plus banals, dans lequel elle lui racontait qu'elle l'avait vu sortir de l'hôtel et qu'elle aurait aimé qu'il la vit aussi. Elle attendit en vain une réponse. Au bout de deux mois, lassée d'attendre, elle lui envoya une deuxième lettre contournée comme la précédente et dont l'unique objet paraissait être de lui reprocher son manque de politesse. Six mois plus

tard, elle lui avait écrit six lettres auxquelles il ne répondit pas; pourtant elle se résigna en constatant qu'il les recevait"(3). Elle continue ainsi d'écrire, en dépit du silence qu'elle rencontre, y trouvant même de quoi aviver sa fièvre amoureuse. Au bord de la folie, ayant l'impression d'écrire à "un fantôme", elle n'en continue pas moins d'écrire "une lettre par semaine durant la moitié de sa vie". Toutes les modalités de la correspondance sont tour à tour abordées: "A une correspondance conventionnelle succédèrent des billets de maîtresse clandestine, des plis parfumés de fiancée fugace, des papiers d'affaires, des documents d'amour et finalement, ce furent les lettres pitoyables d'une épouse abandonnée qui s'inventait des malades cruelles pour l'obliger à revenir"(4). Tout se passe comme si le retour ne devenait possible qu'au prix du plus excessif des envois: "Elle ne fut dès lors plus consciente de ce qu'elle écrivait, mais continuant d'écrire sans répit durant dix-sept années"(5). C'est le moment que choisit l'époux, pour, tel Ulysse, revenir tenant à la main, deux valises; l'une contenait son linge; l'autre renfermait "les quelques deux mille lettres qu'elle lui avait écrites. Elles étaient toutes classées selon leur date de réception, en liasses ficelées avec des rubans de couleur" (6). Une précision qu'il ne convient pas d'omettre, et qui légitime toute l'histoire: "Et aucune n'était ouverte". Comment ne pas ouvrir la lettre, et cependant céder à son appel? L'on dirait bien que pour qu'elle arrive, la lettre, il ne fallait pas l'ouvrir. Le geste de laisser intactes les enveloppes est ici métaphorique: il vaut pour la virginité recouverte. Le texte le laisse bien entendre, qui précise qu'à écrire force lettres, Angela "redevint vierge pour lui seul"(7). Le voile de l'hymen se resserre à mesure que s'enveloppent les lettres; à rebours de son hymen, la jeune femme dispose une machinerie épistolaire - inséparable de la machination qu'elle projetait pour sa nuit de noces. C'est ainsi qu'il lui arrive une nuit de renverser "l'encrier sur la lettre qu'elle venait d'achever et au lieu de la déchirer elle ajouta un post-scriptum "Et voici mes larmes, comme preuve d'amour" (8). Elle eût pu ajouter, plus judicieusement: voici mon sang, comme preuve de ma virginité. Se découvrir ainsi la nécessité interne de ne pas ouvrir les lettres· s'il importait qu'elles demeurent intactes, c'est qu'elles contenaient la

chance d'un hymen retrouvé. Dans *Cent Ans de solitude*, se lisait déjà cette même filiation de la lettre de l'hymen et du voile, ou tissu. Amaranta sentant sa fin venir, se met à tisser un somptueux linceul; au lieu de se confesser, elle fait attester "publiquement qu'elle était restée vierge" (19). Son ouvrage fin prêt, elle annonce au village l'imminence de sa mort, et se propose d'aller porter les lettres aux morts: "La nouvelle qu'Amaranta levait l'ancre à la tombée du jour en se chargeant du courrier de la mort se répandit dans tout Macondo avant midi, et vers trois heures, il y avait dans la salle commune une grande boîte pleine de missives" (10). Le linceul n'aura été en somme qu'un démesuré sac postal, dans lequel envelopper lettres et corps, le cercueil, une "grosse boîte à lettres". Amaranta, vierge accomplie, peut assumer pleinement son rôle de messagère de lettres que personne n'ouvrira. Avec la lettre a lieu la "réécriture d'un certain hymen" (11), "la feinte d'un voile en sa déchirure fictive ou pli", qui demeure "pliée sur son secret" (12). L'épistolaire est, en un mot, une hyménographie.

## NOTES

- (1) Sur le logocentrisme, voir les travaux de J. DERRIDA, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967; *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967. Mais surtout *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, où est développée toute une logique du pli et de l'hymen, proche de la question de la lettre, sur laquelle nous reviendrons. Enfin, *Marges* aussi bien que *Glas* interrogent longuement le thème de la "Signature" en opposition au Nom du Père.
- (2) GARCIA MARQUEZ, G., *Chronique d'une mort annoncée*, Paris, Grasset, 1981, p.152.
- (3) Ibid., p.156.

- (4) Ibid., p.157.
- (5) Ibid., p.159.
- (6) Ibid., p.160
- (7) Ibid., p.157.
- (8) Ibid.
- (9) GARCIA MARQUEZ, G., **Cent Ans de solitude**, Paris, Seuil, Points, 1968, p.296.
- (10) Ibid., p.295.
- (11) DERRIDA, J., **La double Séance**, in **La Dissémination**, 1972, p.201-317.
- (12) Ibid. Rappelons que le texte de Derrida est un commentaire à partir d'un poème de Mallarmé, sur le thème du Mime.



UN BILLET D'OO?

Dans un texte largement consacré à Kierkegaard, Jean Baudrillard suggère une fiction qui, pour ressemblante qu'elle puisse paraître à celle qu'énonce Balzac, n'en diffère pas moins sur un point essentiel: "Qu'on songe à un trait de ce genre et digne de figurer dans les annales de la séduction: la même lettre écrite à deux femmes différentes. Et ceci sans la moindre perversité, dans la transparence de l'âme et du coeur. L'émoi amoureux propre à chacune est le même, il existe, il a sa qualité propre. Mais autre chose est le plaisir "spirituel" qui émane de l'effet de miroir entre les deux lettres, qui joue comme effet de miroir entre les deux femmes: celui-ci est proprement un plaisir de séduction"(1). Sans doute, c'est le même principe de la double destination qui anime la lettre balzacienne et celle qui n'est ici qu'imaginée. Mais alors que *Etude de femme* était construit sur un malentendu, un accident de la communication, la double adresse est, dans ce trait, manipulée à dessein. Non pas un transfert amoureux s'agence, mais un transport séducteur: "transport plus vif, plus subtil, et tout à fait différent de l'émoi amoureux" (2). C'est la lettre elle-même qui est séduite, courtcircuitant "les deux figures destinataires dans une sorte de sur-impression imaginaire" (3). La lettre ne dit plus la conjonction d'affects ni l'attraction des corps, elle demeure un jeu de signes: "Ainsi la première lettre emporte-t-elle la tentation irrésistible de se réécrire pour l'autre femme, dans une sorte de fonctionnement ironique autonome, et dont l'idée même est séduisante" (4). Cette spiritualité épistolaire qui se joue en circuit clos, pour éloignée qu'elle soit de la scénographie amoureuse, n'en est pas moins très différente aussi des agencements du libertin à des fins de séduction. Elle suppose un sujet moins auteur de la lettre qu'il n'en serait le grand comptabilisateur: ni les plaisirs ni les épanchements ne le constituent, mais l'acte mental, l'interprétation sans fin des gestes qui entourent la lettre.

C'est cette intellectualisation du rapport épistolaire qu'illustrent le mieux les lettres de Kierkegaard à sa fiancée, Régine Olsen; lettres réelles que vient fictivement redoubler *Le Journal du séducteur*, avec ses lettres de Johannes à Cordélia, et ses théories sur l'esprit de la lettre, sur la spiritualité épistolaire. Cette double scénographie (5) n'enregistre plus les états d'âme d'un sujet défaillant, conduit par les affects, ni non plus les stratégies massives sur l'autre par un sujet libertin. Ni lettre-affection, ni lettre-action, ni même mélange des deux, la lettre devient un jeu retors de réflexivité: elle s'avoue comme "problème", ne possède plus la transparence qu'on lui attribuait, elle s'opacifie, prend une consistance nouvelle. Elle devient le lieu d'une interrogation incessante, l'enjeu même du rapport amoureux semble par elle définie. Lettres d'amour? Non pas, mais amour des lettres comme emblème de rapports pervers. Voici le scénario de cette séduction perverse que Kierkegaard développe dans son *Journal*: le sujet intéressé repère une jeune fille, parvient peu à peu à s'approcher d'elle, le plus anonymement possible, à s'amuscer dans son milieu; il devance enfin auprès d'elle l'amoureux attiré, non par une déclaration, mais par des fiançailles; celles-ci ne sont pour lui nullement le prologue au mariage, mais un état "équivoque", ambigu, un pur consensus, l'officialisation d'un rapport. Comme l'exprime Johannes, "si nos liens avaient été secrets, il n'eût été intéressant qu'à la première puissance. Mais ici il s'agit de ce qui est intéressant à la seconde puissance"(6). Une fois obtenue cette formalité, le sujet intéressé va multiplier les lettres afin d'abord de raffermir le lien tout en instaurant, à l'intérieur de ce lien officiel, tout un réseau de signes secrets, qui peu à peu doivent aboutir à la dissolution de ce lien, par la jeune fille elle-même. Il s'agit donc d'éviter deux écueils simultanément: ne pas se conduire en amoureux transi, ni en vulgaire corrupteur. Le serment d'amour, le contrat libertin sont ainsi rendus subalternes à une exigence supérieure, un pacte idéal: "Ai-je été avec Cordélia constamment fidèle à mon pacte? c'est-à-dire à mon pacte avec l'esthétique, car le fait d'avoir toujours l'idée de mon côté me donne beaucoup de force"(7). L'érotisme lui-même, qui est vécu comme le mode d'expression de ce pacte, ne s'actualise ainsi qu'au détour d'obstacles et de contournements que le



sujet lui-même invente et place à dessein. De cette stratégie, les lettres seront le support privilégié.

## Le Clin

Si les amoureux s'écrivent dos à dos, se désirent face à face, l'autre est ici considéré de profil: "J'ai tourné ma chaise de façon à la voir de côté" (8). C'est un regard oblique, lancé de biais, qui caractérise la séduction par lettres. Entre les deux êtres, une histoire se déroule qui demeure comme extérieure au séducteur: celui-ci peut alors "avoir plaisir à observer tous les symptômes de cette histoire" (9). C'est à la façon d'un tiers qu'il est impliqué dans le rapport amoureux. Aussi est-ce significatif qu'il est une première fois question de lettres dans le *Journal*, pour définir cette position surnuméraire du sujet scripteur: "Aujourd'hui j'ai écrit une lettre d'amour pour un tiers (...) j'écoute l'histoire, et les lettres de l'intéressée me sont mises sous les yeux. Je m'intéresse toujours vivement à la façon dont une jeune fille s'exprime par écrit" (10). Cette qualité d'écrivain public ne quittera pas le séducteur dans ses propres lettres: n'en écrivant jamais que dans cette distance de soi à soi, il peut alors évaluer les effets en retour, les progrès réalisés du côté de l'autre. Mes lettres à ma fiancée, écrit Johannes, "développent son âme, sinon son érotisme. Des lettres d'ailleurs n'y peuvent servir, mais des billets. Plus l'érotisme fait du chemin, plus elles deviennent courtes, mais elles touchent avec plus de certitude au point érotique" (11). Dans son *Journal du séducteur*, qui est une manière d'Anti-Werther, Kierkegaard fait l'éloge du billet, qu'il privilégie au dépens de tout autre mode communicatoire. C'est que mieux qu'une lettre, le billet touche au but, qui est de séduire; il ne fait qu'effleurer, il demeure énigmatique; tournant court, il n'est perçu qu'au bout de plusieurs lectures. Sous sa formulation la plus concise, la plus lapidaire, il en vient à culminer dans la seule désignation

anonyme: "ton" (12). La spécificité du billet réside pour l'essentiel dans la manière expéditive dont il traite la matière d'amour: on entre dans une pièce, sous la porte est le billet, perçu d'emblée comme étant là déjà. Irruptivité forte du billet: on ne l'attendait pas, c'est là qu'il apparaît. Il arrive moins comme promesse d'un contenu que comme événement autonome, acte absolu. L'insinuation est d'autant plus réussie que le billet ne peut, le plus souvent, être lu dans l'immédiat: on le recouvre du pied, on le dissimule aux autres. Le billet emprunte ainsi des chemins de traverse, contrairement aux massives remises sous pli ou confiées aux Postes: il constitue un raccourci d'écriture: écrit à la hâte, il se lit encore en coup d'oeil, à la dérobée: c'est un clin. Détaché de la temporalité postale, le billet est à la fois strictement ponctuel, lié au moment, et parfaitement intemporel, achronique, sans cesse reconductible: "Puisque cette lettre est sans date et qu'elle peut donc être écrite à n'importe quel moment, elle peut aussi être lue à tout moment" (13). Faisant l'économie du post et de la poste, le billet doux produit littéralement un "court-circuit": son impact "électrique" semble étranger à son contenu. Ne se définit-il pas comme le post-scriptum d'une lettre par ailleurs inexistante. Déjà les lettres adressées par Kierkegaard à Régine Olsen avaient pour contenu l'envoi d'une fleur, d'un livre, d'une gravure ou d'un dessin qu'elles commentaient, voire un poème célèbre. Ailleurs ce sont de petits objets qui sont adressés: un foulard, un mouchoir voués à se transformer en fétiche. Plus généralement, la lettre s'emploie à rendre mystérieux de tels objets, le commentaire ayant pour visée d'opacifier les rapports qu'il allégorise: "Que m'importe pourvu que tu me comprennes et que nos relations aient leur mystère, énigmatiques aux yeux de tous les autres (...) parce qu'elles s'expriment dans un langage compris de toi seul et de moi, quand tu les as compris" (14). Le contenu de la lettre doit ainsi demeurer obscur, tant son sens dépend du geste même qui le constitue: "Cours, mon messenger, cours, ma pensée, et toi, ma Régine, arrête un instant, rien qu'un instant, demeure immobile" (15). La lettre apparaît donc travaillée par la logique ponctuelle du billet; toujours courte, afin de se resserrer sur l'effet à produire, elle dessine "l'infini de l'instant", en lequel viennent coïncider l'écriture de la

lettre et sa réception: "Mes lettres ne sont pas une succession d'épuisantes hémorragies. Chacune est le fruit d'une visite dont le dieu de l'amour m'accorde la faveur et dont j'informe par ma lettre celle au nom de qui il vient me saluer" (16). Ce sont, à la lettre, des instantanés: "À chaque instant je sens en moi une disposition d'esprit qui te menace d'une lettre bien que les circonstances sans cesse la refoulent" (17).

### L'Ecriture des paupières

Si le contenu de la lettre paraît ainsi subordonné à l'instantanéité du geste, si le mystère du message n'est que le prolongement de l'énigme même que constitue l'acte épistolaire, c'est aussi que le recours à la lettre, au billet prend place dans un système plus global de séduction, qui fait de la lettre un exercice infini, et multiplie indéfiniment ses effets sur autrui. Contrairement à la lettre d'amour, qui exclut le rapport oral en s'y substituant, le billet doux suppose en contrepartie la conversation, l'échange dans le vif. Cette contrepartie ne dessine pas simplement le versant opposé du billet, celui-ci s'insinue dans l'entretien qu'il aménage; entre la conversation amoureuse et les petits écrits s'établit tout un système d'échange, de communication: "Naturellement, je ne me prépare pas pour ces entretiens, ce qui serait contraire au caractère même d'une conversation, surtout d'une conversation érotique. Seulement j'ai toujours en mente le contenu de mes lettres, de même que l'état d'âme créé chez elle par ces lettres est toujours présent à mon esprit. Certes, je n'irai jamais lui demander si elle les a lues. Il m'est d'ailleurs facile de m'en assurer. Je ne lui en parle jamais directement, mais je maintiens une communication secrète avec elles dans ma conversation, aussi bien pour renforcer quelque impression dans son âme, que pour la lui arracher, et ainsi l'égarer" (18). Johannes formule ici un premier type de présence de la lettre, par "communication secrète" avec les mots de la conversation. Jamais cette communication ne s'établit de plein-

pied, elle reste implicite, souterraine; les mots de la lettre demeurent couverts sous ceux du dialogue, et ne font qu'affleurer. "C'est comme si l'un lisait des yeux ce que l'autre écrit des paupières" (19). Le clin, le mi-dire se situent ainsi entre l'écriture et la parole, définissant un espace mitoyen de pure réversibilité. A plus d'une reprise la lettre est hallucinée à la façon d'une voix qui s'insinue, qui se faufile (20).

Non moins s'énonce le souci de "reproduire exactement (les) conversations avec Cordélia": "Mais je vois bien que c'est impossible" (21). Ces deux extrêmes, Kierkegaard les fait communiquer: ce qui dans la lettre ne peut être parlé, ce qui dans la conversation ne peut être écrit trouve à s'échanger dans un cycle infini. Troublée par ces allusions, par ces secrètes indications, la jeune fille "peut alors relire la lettre et avoir une autre impression, et ainsi de suite" (22). Imprimer, impressionner, tels semblent les mots d'ordre auxquels répond cette "double manœuvre". Un second type d'émergence de la lettre à l'intérieur d'un espace conversationnel est, s'il se peut, plus diabolique encore: le trouble de la jeune fille est savamment conduit à son paroxysme. Ce n'est plus sous une forme sournoise et rapportée que la lettre apparaît dans la conversation, mais très matériellement, très concrètement qu'elle y fait son apparition: un billet fait irruption alors qu'une conversation a cours. Il advient donc sous le regard de tiers, à un moment où les fiancés ne sont pas seuls: "Hier soir il y avait une petite réunion chez la tante. Je savais que Cordélia sortirait son tricot. J'y avais caché un petit billet. Elle le laissa tomber, s'émut, s'impacienta. Voilà comment il faut toujours se servir de la situation. On ne peut imaginer combien d'avantages on peut en tirer. Un billet, au fond insignifiant, lu dans ces circonstances, prend une importance extrême pour elle. Elle ne réussit pas à me parler (...) Elle a donc dû attendre jusqu'à aujourd'hui. Cela est toujours bon pour enfoncer l'impression plus profondément dans l'âme" (23). La jeune fille est une plaque sensible sur laquelle le séducteur imprime ses marques de plus en plus durablement: à cet effet l'irruptivité brusque du billet vaut mieux que l'acheminement lent d'une lettre. Ni la lettre, ni la conversation ne

conviennent: il faut donc le rejeu de l'une sur l'autre, suivant le mouvement réglé d'une contamination réciproque. Le trouble ainsi produit vaut avant tout en raison de la présence d'autrui au moment de la réception: non seulement celle du destinataire, qui jouit ainsi sur place des effets de son mot, mais encore du tiers étranger à la scène, pour qui billet doit rester secret comme message et comme geste. La possibilité qu'un spectateur impropre, imprévu s'immisce dans cette structure, rend immédiatement précaire le statut de la réceptrice du billet: à la rhétorique de la lettre se substitue une érotique du billet, fondée sur la gêne, la confusion, la rougeur qui monte aux joues. L'érotisme peut alors être défini comme l'effet, la résultante de l'incursion d'un type de discours dans un espace de langage qui lui est impropre c'est le frottement discret de deux systèmes de langage qui provoque l'effet d'Eros. "Aujourd'hui nous étions à un dîner. Nous n'avions pas échangé une parole. En nous levant de table, le domestique entra prévenir Cordélia qu'un messager désirait lui parler. C'était moi qui l'avais envoyé, porteur d'une lettre contenant des allusions à un propos que j'avais tenu à table. J'avais su l'emmêler dans la conversation générale de façon que Cordélia dût nécessairement l'entendre bien qu'assise loin de moi, et se méprendre sur le sens. Ma lettre était calculée là-dessus" (24). Non seulement le billet interromp la conversation, mais il anticipe sur son déroulement, incorporant d'avance un élément qui y surgira. Toute une mise en scène, messager à l'appui, toute une perversion de l'appareil de communication, afin d'assurer le cheminement amoureux "Elle rentra au salon et dût mentir un peu. Ce sont ces choses-là qui cimentent le mystère érotique" (25).

A vrai dire, cela n'arrête pas de clandestinement s'échanger, de la lettre à la conversation: c'est une "double manœuvre", indissociable. Une stratégie? Non pas, mais une "Méthode", une expérimentation "La conversation pourrait servir à l'enflammer, des lettres à la tempérer, ou inversement, ce qui à tous égards serait préférable. Je peux alors jouir de ses instants les plus intenses. Une lettre reçue et le doux venin étant passé dans son sang, une parole suffirait pour déchaîner l'amour. L'instant d'après l'ironie et le givre jetteront le doute

dans ses esprits, ce qui cependant n'empêchera pas qu'elle continue à croire en sa victoire et qu'à la réception d'une seconde lettre elle la croira accrue" (26). Ce n'est plus par gradation que le sentiment est conforté, mais par heurts, par contradictions. La double manœuvre conversation-lettres souffle le chaud et le froid, joue l'alternance de l'ironie et de la rêverie: "L'ironie ne trouve pas non plus aussi bien sa place dans les lettres, car on court le risque de ne pas se faire comprendre d'elle. Les rêveries ne s'adaptent que par éclairs à une conversation. Ma présence personnelle empêchera l'extase. Si je ne suis présent que dans une lettre, elle peut mieux s'en accommoder, elle me confondra jusqu'à un certain point avec un être plus universel qui habite son amour" (27). Toute une dialectique se développe ainsi, que maîtrise le destinataire, entre le particulier et l'universel, entre le réel et l'idéal: "Une lettre est une communication pleine de mystère; on commande la situation, on ne ressent pas la contrainte d'un tiers présent, et je crois qu'une jeune fille préfère être toute seule avec son idéal (...) Même si son idéal a trouvé son expression tant soit peu complète dans un objet précis et aimé, il y a pourtant des moments où l'idéal lui fait sentir l'effet de quelque chose d'excessif que ne connaît pas la réalité. Et elle a droit à ces grandes fêtes d'expiation; seulement il faut veiller à s'en servir correctement, pour qu'à son retour à la réalité elle n'en revienne pas épuisée, mais fortifiée. C'est à quoi aident les lettres, qui font que, bien qu'invisible, on est spirituellement présent à ces instants d'initiation, tandis que l'idée que le réel personnage est l'auteur de la lettre forme une transition naturelle et facile à la réalité" (28). Entre le "personnage réel" et sa contre-partie idéale, surgit "l'auteur de la lettre" comme être de médiation, à la fois invisible et absent, et présent "spirituellement". L'intrusion de l'oral dans la lettre, sa contamination par des bribes de conversation, par allusions, secrètes références, vient alors fragiliser cette idéalité que la lettre confère, la réinsère violemment dans la réalité, selon le principe de la double manœuvre: "La contradiction dans ces manœuvres provoquerait et développerait, fortifierait et consoliderait l'amour en elle, bref, le tenterait" (29).

Cette méthode, si elle est réversible, n'en demeure pas moins orientée unilatéralement; la communication qu'elle établit ne repose pas sur l'exigence de la correspondance, ne vise pas nécessairement la réponse de l'autre sous forme de lettre. Toute lettre, chez Kierkegaard, est travaillée, hantée par la forme du billet; d'un contenu insignifiant à la limite, elle vise à se constituer comme geste, comme acte; la réponse au billet est tout entier dans l'effet qu'il produit, sur place, à même le corps subissant la réception. A l'égard de la double manœuvre conversation-lettres, le billet se distingue comme un tiers terme, mêlant en soi ironie et rêverie, réel et idéal, il est à lui tout seul double manœuvre, chose et mot. Mais surtout, il est interprétation immédiate des affects que son action déclenche auprès d'autrui. On ne peut pas dire que l'un exprime ce que l'autre réprime: tout est dans l'impression, dans le fait d'imprimer sur autrui. "Les lettres, après tout, sont et seront toujours un moyen hors de prix pour faire impression sur une jeune fille" (30). Aussi bien la jeune fille est-elle fréquemment, dans ces textes, imaginée sous les traits d'un livre (31), qu'il suffit de déchiffrer.

### **Le Clandestin**

La lettre d'amour supposait l'absence de l'autre; elle avait lieu à son occasion, en déplorait la fatalité, en exprimait les ravages. Le billet, tout au contraire, suppose une contiguité des lieux qui communiquent, une proximité des sujets qu'il concerne. Il s'énonce, à vrai dire, là. un mode d'absence paradoxal, un espacement tout relatif; alors que la lettre d'amour s'emploie à nier la séparation, le billet doux semble plutôt créer une distance, provoquer l'intervalle. Et cela afin de dégager un point de vue, une position singulière: l'abstraction d'un sujet tiers, impliqué dans la lettre, certes, mais expliquant le rapport - sujet abstrait qui gère l'esprit de la lettre, et maîtrise la relation. De ce point de vue, l'idéal du billet consiste non seulement dans la présence de son auteur à la réception, afin de

vérifier l'effet produit, il comprend encore la vérification de sa saisie intellectuelle; c'est, au-delà de l'acte, en tant que message ou contenu, que l'effet produit doit être contrôlé: "Si c'était possible j'aimerais bien être derrière Cordélia quand elle reçoit une lettre de moi. Il me serait alors facile de vérifier à quel point elle parvient à la comprendre du point de vue strictement érotique" (32). Lui faisant face par voie de lettre, il se tient encore dans le dos de la jeune fille qui la lit, définissant ainsi une position tierce, oblique: le biais. Le séducteur est à la fois dans la lettre, comme sujet amoureux, et en dehors d'elle comme sujet abstrait - gérant d'une main la lettre, et de l'autre la relation.

"C'est comme si, derrière quelqu'un qui d'une main mal assurée esquisse quelques traits d'un dessin, se trouvait quelqu'un d'autre qui ne cesse d'en faire sortir quelque chose d'audacieux et d'arrondi. Elle-même en est surprise, mais on dirait que tout vient d'elle. C'est pourquoi je veille sur elle, sur toutes ses remarques fortuites, sur tout mot jeté au passage, et en les lui rendant j'en ai fait quelque chose de plus significatif, dont elle connaît le sens, tout en le connaissant pas" (33). Le séducteur occupe un double poste, il se définit dans ce cumul: il est le tiers qui s'observe soi sur autrui. Les lettres qu'il reçoit sont le prolongement direct de son action sur l'autre: c'est un peu comme si lui-même les écrivait tant son imperceptible pression sur autrui est constante. Non moins, les lettres qu'il adresse évitent soigneusement de l'exposer comme sujet amoureux: elles sont toutes occupées à mettre en scène l'autre, à l'assigner, à prescrire des comportements. "Tu reposes sur ton sofa, tes pensées flottent lointaines autour de toi" (34). C'est "toi", toujours "toi" qu'elles énoncent - comme si le billet ne pouvait se décliner qu'à la seconde personne, jouant non pas l'identité, mais la pure destination, l'adresse, non pas l'apostrophe. "Ton frère m'a reproché hier de parler toujours de "mon" cordonnier, de "mon" marchand de fruits, de "mon" épicier, etc., etc., etc. Il paraît m'accuser de faire un emploi abusif de l'adjectif possessif de la première personne. Que je suis et non au sens extensif mais intensif beaucoup plus fort dans l'usage de la deuxième personne, toi seule le sais de "ton" fidèle ami" (35).



Usage non pas extensif, possessif de la deuxième personne, mais intensif, réflexif ("je ne suis qu'à toi"): un pur jeu de miroir, dans l'inversion duquel se produit la signature. Invariablement les lettres commencent par "Ma Régine", "Ma Cordélia", finissent par "ton SK", "ton Johannes". L'écriture, dans les lettres du Séducteur, tend de plus en plus à tourner court, sous l'effet de l'adressement: "" Ma Cordélia", "ton Johannes": ces mots enferment le pauvre contenu de mes lettres comme une parenthèse. As-tu remarqué que la distance entre les signes de cette parenthèse se rétrécit? (...) Il est pourtant beau que plus le contenu s'amoindrit, plus la parenthèse gagne en signification" (36). Plus elle gagne en intensité, tel un rituel incantatoire. Ainsi encore, dans la correspondance réelle avec Régine Olsen (dont le *Journal* n'est en somme que la version fictionnée): "Quand tu as oublié tout le contenu je te prie de lire seulement l'intitulé et la signature qui possèdent, je l'ai éprouvé moi-même, le pouvoir d'apaiser et de réveiller comme peu de formules magiques" (37).

Une adresse, une signature: par-delà le contenu, toujours extensible, la lettre se contracte dans le jeu intensif, infini de la réversibilité des sujets: "Quand donc je presse mes lèvres sur ce papier, ce n'est pas mon sceau que je pose mais le tien (...) Tu sais aussi que dans un anneau à sceller, les lettres sont retournées: c'est pourquoi le mot "tien" avec lequel tu authentifies et valides la possession, vu de mon côté se lit "mienne""(38). Énonciation d'un pacte, à l'exclusion de tout tiers, qui fait de la lettre un miroir, une image à deux.

## Le Secret

Il ne suffit pas d'inscrire ce pacte-duel à l'intérieur du seul réseau épistolaire, d'y multiplier les adjectifs de l'intensité relationnelle "Elle commençait (...), mais un regard ironique, plus bref et plus rapide que le mot, suffit à l'en empêcher" (39). L'érotisme naît de ce trouble, l'ironie contredisant l'incitation. La petite rétractation,

la résistance minimale est à la mesure de la puissance érotique qu'elle déploie. "Elle est à moi", peut alors conclure le séducteur, en précisant: "Je ne le confie à personne, pas même à Cordélia. Je réserve ce secret pour moi-même, et je me le chuchote intérieurement dans mes plus secrets entretiens avec moi-même" (40). Ainsi le pacte réversible, que les lettres inscrivent de part et d'autre, repose-t-il sur un agencement singulier, dont le séducteur seul, comme sujet abstrait, possède le secret. Toute sa stratégie consiste alors à mener la fiancée, par l'envoi de lettres et de billets, par des entretiens en tête à tête, par la combinaison de ces moyens, à comprendre elle-même la nature de l'enjeu, à éprouver elle-même la nécessité d'un changement dans leur rapport: "En face d'émotions si intenses, elle sentira vite que l'état où la placent les fiançailles est trop étroit, trop gênant" (41). Ce n'est pas une relation secrète que visait le pacte duel, mais un lien secret à l'intérieur même d'une forme officielle: la relation secrète ne devient "intéressante" aux yeux du séducteur que si elle traverse la reconnaissance publique. Se profile donc la nécessité d'une rupture - tout l'effort du séducteur, dans le déploiement de ses lettres, ayant porté sur ce point: mener la jeune fille à prendre sur elle la rupture: "Tu te plains de nos fiançailles, tu es d'avis que notre amour n'a pas besoin d'un lien extérieur (...) Notre union extérieure n'est en fait qu'une séparation (...) L'amour n'a son importance que lorsqu'aucun tiers ne s'en doute, et c'est alors seulement que l'amour trouve son bonheur, quand tous les tiers pensent que les amants se haïssent l'un l'autre" (42).

La lettre de rupture est ainsi la plus passionnée des lettres d'amour. Plus exactement, cette lettre de rupture n'apparaît jamais, mais elle habite tendanciellement tous les billets qu'adressait le séducteur - l'échange étant d'emblée tendu vers ce moment ultime de rupture. Là où la lettre d'amour était toujours une première lettre, la variation infinie d'une séquence inaugurale, le billet tend vers l'ultime. Il profère un "je t'aime" dit pour la dernière fois. Dans le cas de Kierkegaard, il s'énonce plus précisément à la façon d'un avant-dernier mot, un pénultième signe désignant de toutes parts une ligne de fuite, suggérant une rupture dont il laisse à l'autre le soin de la

formulation. Il ne saurait y avoir, dans une telle logique de l'irrésolution, d'explication finale, de dernière scène, d'ultime mot : seulement une fuite, tout aussi secrète que la relation l'est devenue elle-même, préparée à l'insu d'autrui.

Johannes, après une nuit passée avec celle qui n'est plus que son ancienne fiancée, disparaît sans laisser de trace, recevant encore quelques lettres de Cordélia qu'il ne prend même pas la peine d'ouvrir. Kierkegaard, comme on sait, rompt brusquement avec Régine Olsen, sans avis préalable, et prend la fuite vers l'Allemagne : là, il entreprend une correspondance avec un ami, Emil Boesen, qu'il charge de veiller sur la jeune fille, il l'assaille de questions sur son état, sa santé, ses sentiments à son égard, et l'empresse d'aller enquêter sur place, aussi discrètement qu'il est possible. Un nouvel appareil est mis en place, dans le prolongement du précédent ; une voie plus détournée, plus indirecte encore, par laquelle le séducteur poursuit son observation sur l'autre. Déléguant à sa place une tierce personne, il souligne à quel point lui-même était un sujet tiers, véritable surnuméraire de la relation, regard abstrait et interprète secret.

#### NOTES

(1) BAUDRILLARD, J., *De la Séduction*, Paris, Denoel/Gonthier, Méditations, 1979, p.138-139.

(2) Ibid., p.138.

(3) Ibid., p.139.

(4) Ibid.

(5) Nous renvoyons aux deux éditions suivantes : KIERKEGAARD, S., *Le*

**Journal du séducteur**, Paris, Gallimard, Idées, 1980 et **Lettres à sa fiancée**, Paris, Falaize, 1956.

- (6) KIERKEGAARD, S., **Journal du séducteur**, p.238-239.
- (7) Ibid., p.238.
- (8) Ibid., p.108.
- (9) Ibid., p.107.
- (10) Ibid., p.129.
- (11) Ibid., p.169.
- (12) "Mon nom devient de plus en plus court. Il n'est déjà plus que "ton", écrira, de son côté, Kafka, dans ses lettres à Felice.
- (13) KIERKEGAARD, S., **Lettres à sa fiancée**, p.36.
- (14) Voir aussi KIERKEGAARD, S., **Journal du séducteur**, p.155.
- (15) KIERKEGAARD, S., **Lettres à sa fiancée**, p.36.
- (16) Ibid., p.50.
- (17) Ibid.
- (18) KIERKEGAARD, S., **Journal du séducteur**, p.174.
- (19) Ibid., p.139.
- (20) Par exemple: "Cependant comme ma voix, même si je parlais bien fort ici, serait trop faible pour parvenir à ton oreille si elle ne trouvait pas, ainsi que je l'espère, un écho dans cette lettre" (**Lettres à sa fiancée**, p.37).

- (21) KIERKEGAARD, S., **Journal du séducteur**, p.173-174.
- (22) Ibid., p.174.
- (23) Ibid., p.192.
- (24) Ibid., p.209.
- (25) Ibid.
- (26) Ibid., p.152.
- (27) Ibid.
- (28) Ibid., p.200-201.
- (29) Ibid., p.152.
- (30) Ibid., p.200.
- (31) Ibid. Ainsi: "je laisse l'oubli effacer tout ce qui ne se rapporte pas à toi, et je découvre alors un texte primitif de très vieille date, divinement jeune, je découvre alors un texte primitif de très vieille date, divinement jeune, je découvre que mon amour pour toi est aussi vieux que moi-même" ( **Journal du séducteur**, p.177).
- (32) Ibid., p.200.
- (33) Ibid., p.208.
- (34) **Lettres à sa fiancée**, p.23.      Voir également **Journal du séducteur**, p.177.
- (35) **Lettres à sa fiancée**, p.25.

(36) *Journal du séducteur*, p.207.

(37) *Lettres à sa fiancée*, p.33.

(38) *Ibid.*, p.64.

(39) *Journal du séducteur*, p.216.

(40) *Ibid.*

(41) *Ibid.*, p. 217.

(42) *Ibid.*, p. 218.







La lettre s'écrivant dans l'absence de l'autre, il est fréquent qu'elle se voue à la présentification de celui qui manque: l'autre est alors visualisé comme visage, halluciné sous les traits de sa face. Je pense à toi équivaut à je te vois, je t'imagine. La lettre est un moyen d'expression du visage, elle est "visagéification" d'autrui sur le mode du rappel ou du souvenir. Les petites annonces qui sont une manière de lettre plurielle, un appel public, invariablement relançant cette question de la face dans son rapport à l'envoi: joindre photo, s.v.p.! La lettre ne lègue un portrait qu'approximativement: malgré l'effort de visagéification qui y est consenti, la figure demeure vague; la représentation est inopérante, insuffisante. La lettre, on y perd la face. D'où l'envoi de portraits (Mme de Lafayette, Rousseau), d'où encore des photos s'ajoutant aux lettres, dont le discours s'ouvre alors au figural. Entre l'image et le texte, la photo et la lettre des liens vont se former, dont la carte postale, dans l'indisociabilité de ses deux aspects, témoigne encore aujourd'hui (1). De quelle nature sont ces rapports qui se nouent entre l'épistolaire et la photographie? Quel traitement le visage subit-il dans la conjonction de la photo et de la lettre? Ne dirait-on pas que la lettre commence où la photo ne finit pas, n'en finit pas; qu'elle ambitionne d'en achever le travail sans y parvenir jamais? Ce que l'une tente semble rejoué par l'autre à son revers: la lettre s'écrit au dos l'image, mais la photo constitue l'envers de la langue.

Assurément, l'appareil photographique tient de la boîte à lettres: une même fente achemine à mes pieds images et billets, avec un même effet d'aveuglement. Envoyée par la Poste, une lettre prend aussi du temps pour se "développer". Une proximité fonctionnelle les rapproche. On se propose donc de suivre les deux séries de la lettre et de l'image là où elles communiquent, où elles échangent un peu de leur nature - l'oeil du photographe et la main de l'épistolier ne cessant de se relayer. Qu'en est-il de la main du photographe, de l'oeil de l'épistolier? Que

se passe-t-il, par exemple, quand Kafka disparaît sous le drap noir de Nadar, pendant que celui-ci plonge son visage dans les jupes et enveloppes de Felice?

La photographie a beaucoup effrayé la littérature. A son apparition, la méfiance des auteurs à l'égard du procédé est fréquente, conçu comme un vol de l'âme: Baudelaire, certes, mais encore Balzac, dont Nadar rapporte à quel point l'appareil l'aurait: chaque opération daguerrienne arrachait à l'être "objecté" une partie de sa peau, qu'elle transformait en pellicule (2). Balzac avait même objectivé ce phantasme en un savoir: ce qu'il appelait sa théorie des Spectres. Si la photographie se définit ainsi comme une opération fantomatique, la lettre non moins développe l'image d'un spectre. Pour Kafka, "écrire des lettres c'est se mettre à nu devant les fantômes" (3). Lorsque l'image et la lettre se rencontrent, loin que cela en annule l'étrangeté réciproque, on peut s'attendre à ce que le fantomatique ne soit que plus manifestement reconduit. C'est ce dont ne cesseront de témoigner les lettres de Kafka à Felice; c'est déjà ce que d'une certaine façon Nadar illustrait.

### **L'Imaginaire photographique**

Dans ses *Mémoires* (4), Nadar place deux anecdotes, deux historiettes qui ont pour objet les recoupements entre l'image et la lettre. L'une est comique, l'autre tragique, toutes deux racontent l'histoire d'une mystification. Dans la première, l'épistolaire surgit avec évidence: Nadar reçoit une lettre d'un certain Gazonbon, propriétaire d'un café sur la Grande-Place à Pau. Celui-ci lui avait adressé une première lettre à l'instigation d'un artiste, M. Mauclerc, au sujet d'une pendule qu'aurait possédé Nadar. Voici qu'il récidive, toujours conseillé par ce Mauclerc; celui-ci assure en effet posséder son portrait, photographié par Nadar à Paris, "tandis que lui était aux Eaux-Bonnes" (5). Aussi la demande de Gazonbon est-elle claire: "Je viens

donc vous prier monsieur de me tirer mon portrait d'après le même procédé et de me l'envoyer le plus promptement possible (...) Je le désire tiré en couleur et s'il est possible assis à l'une des tables de ma grande salle de billard" (6). La fiction d'un procédé photographique tel que la présence n'est plus requise de celui qui se fait portraiturer, s'agence d'emblée sur le mode épistolaire, "beaucoup de personnes se proposant de vous écrire pour avoir aussi leur portrait" (7). Pour frauduleuse qu'elle soit, et toute empreinte d'illusions, l'incroyable lettre de M. Gazebon n'énonce pas moins cette vérité: elle est elle-même la photo qu'elle sollicite si naïvement. Aussi bien Nadar la traite-il en conséquence: il n'y répond pas comme à une lettre, mais il l'épingle comme on fait d'une photo; la lettre "demandait à être gardée comme spécimen, et, tel un collectionneur pique un papillon, je lui donnai place dans le carton spécial" (8). Rangée en apparence, classée, l'affaire ressurgit vingt ans plus tard, lorsqu'un soir, un jeune homme de vingt ans vient interrompre la conversation que Nadar menait avec un ami. Ce qui motive la visite tardive n'est rien moins que l'exposé du même procédé permettant de photographier in absentia. Devant la méfiance de Nadar, le visiteur exhibe une coupure de presse relatant une première expérience réussie. A la relecture de l'article, Nadar est saisi d'une véritable hallucination: sujet à une double vision, il voit se surimprimer aux traits de son ami, ceux du jeune homme, qui tous deux s'effacent pour laisser apparaître un visage inconnu, que Nadar identifie aussitôt comme étant celui de Mauclerc, l'acteur qui par deux fois avait doublé le naïf Gazebon (9). Désireux de voir l'expérience toutefois se dérouler, le photographe cède à la supercherie: il avance la somme nécessaire au jeune homme, qu'il ne reverra jamais. Les deux scènes finissent ainsi par coïncider, selon un curieux bouclage: il aura fallu l'intervalle de vingt ans pour que se développe la photographie de la lettre, et que surgisse, par une illusions optique saisissant le photographe même, la face obscure de son inventeur.

Dans le second récit, nous sommes dans l'atelier de Nadar: une cliente s'avance vers lui, âgée déjà, et que ses enfants soutiennent de chaque côté. La princesse de Solms présente une particularité qui ne saurait

laisser d'être paradoxale aux yeux d'un photographe: elle est aveugle. Une mère vient se mettre dans une image qu'elle ne se destine pas, qui lui restera à jamais interdite. La négation est complète. Entre deux poses, Nadar s'entretient avec les deux enfants, s'éloignant de la mère qui demeure sur son siège. Au gré de la conversation, il en vient à évoquer un accident à Hambourg, où il avait été soigné par l'aide de camp du roi, qu'il avait perdu de vue depuis une sombre affaire de duel: le comte Wendel. A ce nom, les deux enfants sursautent, interrompent Nadar, empêchent enfin que l'affaire ne parvienne aux oreilles de "l'aveugle princesse". L'un d'eux précise alors en aparté: "L'homme tué par le comte Wendel, il y a deux ans, était notre frère aîné. On a pu cacher cette catastrophe à notre mère, grâce à sa cécité (...) Jusqu'ici pour notre mère, depuis ces deux années, notre frère est en grand voyage autour du monde. Tous les quinze jours, nous lisons à maman son courrier, toujours avidement attendu: - les lettres qu'il lui adresse, - et que nous écrivons ma soeur et moi...Un mot de plus - et vous pouviez nous la tuer" (10). La photographie retourne le mythe d'Oedipe: la mère est aveugle de son fils mort, dont de fausses lettres constituent le seul portrait, qui ne survit qu'au prix de cette écriture posthume autant que postiche. Le photographe a failli tuer l'épistolier fictif: instrument de deuil, la photographie a failli précipiter le travail de la mort. L'image, une fois encore, se sera imprimée au revers d'une correspondance: à plus d'un titre, il s'agit, là, d'une double séance.

Ces deux histoires, en effet, exposent une même perplexité, un même étonnement, interrogent une même confusion de l'image et de la lettre, un même échange. Toutes deux concernent un leurre, une tromperie; tantôt c'est la lettre qui est le moyen, et la photo le faux envisagé; tantôt c'est l'image qui est prétexte, et la lettre la feinte. Un effet de miroir rapporte l'un à l'autre le récit de la princesse aveugle et celui du naïf cafetier. La structure même des anecdotes est identique, elle actualise un double moment. à chaque fois un intervalle est aménagé entre les séquences; ici, vingt ans séparent la lettre de Pau de la visite de l'inventeur; là, deux ans s'écoulent entre le duel et la visite de la princesse. La photographie, dans son

principe, n'opère pas différemment: entre la saisie de l'image et sa restitution iconique, il y a la chambre obscure du développement: ne dirait-on pas que celle-ci est à l'image de ce qu'est la poste à la lettre? En fait, c'est tout le texte de Nadar qui est travaillé par le double. Comme le rappelle d'ailleurs Nadar, c'est même toute la photographie qui semble régie par le deux, dédoublée dès son origine: départie à Niepce autant qu'à Daguerre, son invention oscille entre une double paternité. Aussi le deux prolifère, foisonne, se multiplie: les deux protagonistes, Maclerc et Gazebon, le négatif et le positif, le mauvais et le bon; les deux lettres qu'envoie Gazebon, les deux pendules de seconde main dont parle sa première lettre; le journal qui relate la première expérience, qui eût lieu un dimanche à deux heures; Nadar et son ami lisant la coupure à deux reprises; la double vision de Nadar; la somme de deux louis qu'il finit par céder à l'imposteur. Les deux enfants de la princesse, l'accident en ballon de Nadar (un ballon à deux paniers, les frères Montgolfier) lors du second vol; les visites, deux fois par jour, de l'aide de camp, sa disparition après un duel, il y a deux ans; les lettres toutes les deux semaines. Le récit qui mêle la lettre à l'image n'arrête pas de s'énumérer en deux temps, mimant ainsi le travail photographique, aussi bien que la progression épistolaire.

### **Préparatifs à l'échange de lettres**

Dans un récit inachevé, intitulé **Préparatifs de noce à la campagne**, Kafka met en scène les tribulations d'un fiancé qu'il n'a peut-être cessé d'être. Un jeune homme, nommé Raban, fonctionnaire comme souvent chez Kafka, projette d'aller à la campagne, mettant à profit un congé: quoiqu'attendu, il hésite encore, finit par sortir, déambule dans les rues. Très abruptement alors, une photographie est commentée, que le jeune homme portait sur lui: "Comme elle se tient mal, pensa Raban en regardant la photographie, en réalité elle ne se tient jamais droite, elle a peut-être même le dos rond. Je devrai veiller sérieusement à

cela" (11). Ce sont ensuite la bouche "trop large", la robe "toute étriquée", le chapeau enfin, qui sont soumis à sévère critique. La fiancée - puisque c'est bien d'elle qu'il s'agit, à travers ce portrait négatif - n'est ainsi introduite que par le biais de son image: et pour s'y abîmer. Elle n'existe que sur photo; elle y paraît défigurée. Négativisation du support iconique, qui comprime l'être en le pliant aux exigences du cadre. Dans sa promenade, Raban rencontre une connaissance; une conversation s'engage, dans laquelle est mentionnée l'existence d'une correspondante, Betty, que Raban vient d'avertir de son arrivée prochaine, par une lettre dont il se rend alors compte qu'elle ne lui parviendra que lorsqu'il sera déjà sur place. Le rapport à la fiancée est en entier contenu par le travail de la représentation: pris entre une photographie dépréciant l'être qu'elle figure, et une lettre dont le texte précise que sa fonction est nulle, le dispositif amoureux fonctionne à la négation du rapport. Le manuscrit s'achève avant que ne se produise la rencontre amoureuse, comme si cela précisément demeurait pour Kafka l'inénarrable cela qu'il ne pouvait envisager qu'hors récit. Plus généralement, la stratégie kafkaïenne vise à substituer l'exercice épistolaire à la conversation réelle, à échanger le visage qui l'accompagne pour son portrait, à remplacer, enfin, la rencontre et le déplacement par l'envoi conjoint de mots et d'images. "C'est le flux de lettres qui remplace la vision, la venue" (12); la série photographique qui se substitue à la présence d'autrui, au face-à-face, au tête-à-tête. C'est bien selon une telle économie des forces que Raban agit, lorsqu'il hésite de sortir de chez lui: "Pourquoi ne ferais-je pas ce que je faisais toujours étant enfant dans les affaires dangereuses? Je n'ai même pas besoin d'aller moi-même à la campagne, ce n'est pas nécessaire. J'y envoie mon corps habillé (...) Moi, pendant ce temps, je suis couché dans mon lit sous une couverture brune tirée tout uniment sur moi" (13). Le tour de passe-passe, emprunté aux jeux de l'enfance, est calqué sur l'action photographique: sous la couverture disparaît le corps du photographe imaginaire, son image se développant dans cette chambre noire; c'est ensuite comme s'il envoyait son propre portrait à sa place. N'a-t-on pas ici, très exactement, la contrepartie de la scène précédemment décrite par Nadar, de la saisie à distance, de la

photo en absence? Entre Raban et Nadar, il n'y a que ce renversement, qu'un simple miroir peut opérer.

Si la conversation trouve un support efficace dans les traits du visage qui l'accompagnent, l'épistolaire émet une parole coupée de sa bouche: c'est dépourvu de la face originelle que cela parvient. Une correspondance suppose deux êtres, assignés chacun à résidence, à distance égale l'un de l'autre, et dans l'impossibilité de se voir. La photographie est ici d'un précieux secours. Dans la relation épistolaire, chacun des agents est l'aveugle de l'autre. Ils se tiennent dans le noir, tant la lettre suppose l'obscurité des lieux d'écriture. Kafka énonce cela explicitement, il n'est pour lui de meilleure manière de vivre que de s'installer "avec une lampe et ce qu'il faut pour écrire au coeur d'une vaste cave isolée" (14). La lettre, comme la photo, suppose une chambre noire, une camera obscura: c'est ainsi qu'elle devient une machine à "visagéifier les traits" d'écriture. Le mur blanc de la page, le trou noir qui l'environne, dans lequel on écrit (15), tels sont les deux éléments à partir desquels la lettre qu'on écrit devient le visage que l'on lit. Comme l'exprime Kafka à une correspondante occasionnelle: "En ce qui concerne les photos, Minze, laissons cela, ne serait-ce que parce qu'on s'entend mieux l'un l'autre dans l'obscurité" (16). L'obscurité toutefois est quelquefois négative, et l'épistolier est à tout moment menacé de cécité, lui qu'une lettre un peu maladroite irrite déjà: "Un aveugle doit avoir le même sentiment quand il se passe devant lui quelque chose qui le touche de très près, mais qu'il n'entend que des bruits confus, ne peut pas aller s'informer lui-même et ne reçoit pas non plus d'informations" (17). La lettre est un oeil fragile.

Mauvais exemple d'un amour kafkaïen: l'idylle avec Grete Kirchner, la fille du gardien de la maison Goethe qu'il rencontre lors d'un voyage, peu avant de connaître Felice. Sur place, l'essentiel de la relation est photographique. Mais ce n'est jamais Kafka qui prend les photos; c'est le père qui détient l'appareil, prend les clichés, assure la disposition du groupe et montre les images. Sans la maîtrise de l'appareil, il ne reste à l'amoureux qu'à se placer devant l'objectif: il

constate amèrement le peu de lien qui résulte du fait de figurer avec la jeune fille sur une même image. La photo ne lie pas; il en va tout autrement de la lettre: entamant, dès son retour, une correspondance avec Grete, il s'étonne qu'elle lui parle comme il désire qu'elle fasse: "Serait-il qu'on peut lier les jeunes filles au moyen de l'écriture?" (18). Cependant l'échange tourne court. Sans doute en raison de la dissociation radicale entre les images et les lettres qui caractérisait cette scénographie amoureuse. Déjà, dans l'échange sur place des photos, Kafka se comportait tel un facteur, un messager, n'arrêtant pas d'aller et de venir entre la maison du père et l'atelier du photographe, portant les photos à développer, et s'en retournant les prendre dès que prêtes: comme si le bonheur de l'image résidait en entier dans cet affairément postal, ce "fort-da" incessant. Quoiqu'il en soit, la correspondance que peu après Kafka entreprendra avec Felice Bauer ne s'agencera plus selon un tel clivage entre images et lettres: l'épistolaire et le photographique échangeront à l'infini leurs écritures et leurs visages.

### **Ecrire à l'Image**

Dans un rêve aussitôt rapporté à Felice, Kafka voit s'agencer l'idéal du fonctionnement épistolaire: un télégraphe est placé à côté de son lit, qui lui permet d'instantanément entrer en rapport avec elle, sans plus avoir à recourir aux peu fiables services de la poste: "Il suffisait d'appuyer sur un bouton, et à l'instant la réponse de Berlin apparaissait sur un ruban de papier (...) Quelle joie lorsque les premiers signes apparaissent sur le ruban. Après cela venait une première lettre" (19). Le bonheur des lettres est de pouvoir en user par un simple déclic. La machine épistolaire est hallucinée ici à la façon d'un appareil-photo, sur lequel il suffit d'appuyer. On appelle "bélinogramme", l'image obtenue télégraphiquement, la photo retransmise par télex. Appelons donc Berlinogramme cette idéalisation de l'appareil épistolaire qui relie Prague à Berlin, par le canal duquel



Kafka ne cessera de confondre images et lettres, visages et écritures.

On sait la singulière façon dont Kafka, dans une première lettre, se rappelle à Felice qu'il vient de rencontrer chez son ami, Max Brod: "Je suis celui qui (...) vous a passé une à une par-dessus la table les photographies d'un voyage au pays de Thalie" (20); celles réussies précisément par le père de la jeune fille qu'il n'avait pu lier au moyen des seules images. A partir de cette mince pellicule se développera une correspondance de plus de cinq années: comme s'il n'en fallait pas moins pour retourner, par-dessous table cette fois-ci, les photos cédées une première fois. L'image revient sous forme de lettre, n'arrive à destination qu'inversée de cette façon-là. La scène est ainsi d'emblée fixée, cadrée une fois pour toutes: l'épistolier, au lieu de passer par-dessous table des billets doux, fait circuler ouvertement des images. Dans une lettre ultérieure, Kafka revient sur cette scène de la première rencontre. Sans doute est-ce là un topos du discours amoureux: on répète le moment initial afin d'assurer à l'histoire son origine. Une erreur se glisse toutefois dans la description qu'en tente Kafka - que Felice ne manque pas de relever: le dessous du chapeau qu'elle portait n'était pas blanc, comme le prétendait erronément Kafka, mais noir. Celui-ci, confus, s'en mord la langue, puis se reprend: "Dans ce cas le dessus était entièrement blanc" (21). Ce qui était dessous est en réalité dessus, et vice versa. En réduisant la différence à l'opposition d'un rapport, Kafka réussit à vrai dire un jeu d'images: ce qui s'énonce sous ce simple procédé est de l'ordre du photographique; il fallait, pour obtenir l'image correcte, inverser les rapports du noir et du blanc. La première rencontre non seulement actualise une scène d'images comme contenu premier, elle se donne à lire elle-même à la façon d'une prise photographique: mais incomplète, inachevée, parce que nécessitant un second temps, la correction que l'autre y apporte. Un négatif. L'épistolaire est ainsi vécu comme le développement incessant d'un cliché. Il convient ici de citer Proust, pour qui, non moins, la saisie amoureuse est une opération iconique: "Il en est des plaisirs comme des photographies. Ce qu'on prend en présence de l'être aimé n'est qu'un cliché négatif, on le développera plus tard, une fois chez soi, quand on a retrouvé à sa disposition

cette chambre noire intérieure dont l'entrée est 'condamnée' tant qu'on voit du monde" (22). Dans son *Journal*, tenu en parallèle à sa correspondance, Kafka notait l'extrême vacuité du visage de Felice, l'absence de traits nets, l'insignifiance de sa figure. À cela, seules des photographies pourront remédier. Il lui laissera donc le soin de ses portraits, qu'elle lui accordera de plus en plus régulièrement. Une première photo la représente en petite fille; malgré la différence d'âge, elle est aussitôt lue en fonction de la première rencontre, qu'elle semble répéter: "C'est avec une expression assez semblable que tu étais assise en face de moi à la table ce soir-là, à un moment qui plus que tous les autres m'a laissé un souvenir précis. Tu tenais l'une des photographies de Thalie (...)" (23). Parfaite mise en abyme: l'image reçue rappelle un "souvenir précis" - Felice tenant dans sa main une autre image, l'image fantôme mais indélébile d'une Felice qui ressemble à la photo qu'elle regarde. Au lieu de n'être qu'une copie de la personne réelle, la photo s'autonomise et construit une circularité propre dans laquelle vient s'abîmer la personne réelle. "Je te vois donc à peu près telle que je t'ai vue la première fois", écrira Kafka au sujet d'une image ultérieure. Une photo n'est bonne qu'à condition de renvoyer à ce moment initial. Mais c'est moins au sujet réel qu'il est fait référence, qu'à son souvenir, sa rémanence sous forme d'image: image d'une Felice contemplant des images. Parfaite circularité de la scène photographique. Ses lettres, Kafka les adresse à une photographie; il communique avec une image. Toujours désireux de "visagéfier" la lettre de l'autre, Kafka multiplie les demandes de photos. S'il lui arrive de prier Felice d'écrire moins souvent, il ne cessera cependant de l'empresser de joindre photo.

Mais autant il l'invite à lui écrire par images, autant lui-même est hésitant quant à l'envoi de sa face. Serait-ce qu'on ne saurait à la fois s'adonner à la lettre et s'exposer en image? À la limite, son propre visage est vécu comme stase, comme arrêt d'écriture: "Parfois mon propre visage m'apparaît à travers la lettre que je suis en train de noircir, de telle sorte que j'ai envie de poser ma plume" (24). Tout l'effort par lettres, chez Kafka, semble porter sur l'effacement des traits, la perte du visage. Ce refus de se visagéfier ne s'énonce

cependant jamais ouvertement. Prié d'envoyer par Felice, et contraint par ses propres promesses, il a recours à des ruses pour différer l'envoi de l'image attendue. C'est pourtant Kafka, qui, le premier, parle de photo: "Ci-joint, une photographie de moi. J'avais peut-être cinq ans à cette époque (...) Mais il faut que tu me la renvoies, elle appartient à mes parents (...) Quand tu me la retourneras, je t'en enverrai d'autres, et finalement tu en auras une mauvaise qui est actuelle et ne sert à rien, celle-là tu pourras la garder si tu veux (...) Pour te demander de me donner ou de prêter une photographie de toi, le moment serait on ne peut plus mal choisi. Je me borne à le noter" (25). Non seulement le portrait est dérisoire, puisqu'il ne saurait être représentatif, mais il n'est de plus prêté qu'à titre provisoire: Kafka semble plus occupé à la récupérer qu'à la céder. Cette photo n'est, de plus, avancée que par une simulation stratégique, visant l'obtention d'une image en retour, sollicitant auprès de Felice le geste d'un contre-envoi. Par la suite, Kafka ne cessera, à de nombreuses reprises, de revenir sur cette première image, pour, à chaque fois, en reculer la date: "J'avais peut-être cinq ans" devient alors: "Je n'avais sans doute pas encore cinq ans, plutôt deux peut-être"; puis: "Comme je viens de l'apprendre, j'avais juste un an" (26). Tendue entièrement vers sa propre annulation, la première photo qu'envoie Kafka est ainsi celle aussi de l'origine: elle est la première de façon absolue. A partir de là, une histoire peut se dérouler, une fiction s'agencer: "Quel âge j'ai là, je l'ignore totalement. A cette époque sans doute je m'appartenais encore complètement et il me semble que je devais en éprouver un grand bien-être. En tant qu'aîné j'ai été beaucoup photographié, il y a donc une longue suite de métamorphoses. A partir de maintenant, ça empire avec chaque photo, tu verras" (27). Le mouvement que suit le commentaire de cette image est donc double: l'origine est d'abord remontée jusqu'à son point zéro, pour être ensuite parcourue à rebours, selon le principe de l'album de famille. Celui-ci demeure cependant clos: pour maintenir l'apparence d'un échange, Kafka envoie une seconde image; si celle-ci est "vraiment repoussante", c'est qu'il s'agit d'une photo d'identité: "elle ne t'était pas destinée, il me la fallait à des fins administratives", précise-t-il à Felice. Il la supplie de ne pas se laisser

épouvanter par son image. Passant ainsi de l'image d'archives à l'image actuelle, Kafka ne cesse de clamer qu'il n'est pas celui que celles-ci représentent: "Dans la réalité je ne fais pas la grimace, je n'ai ce regard de visionnaire que sous une lampe de magnésium" (28). Sans doute, il existe des photos réussies, mais elles ne sauraient entrer en circulation: il n'y a, dit Kafka, qu'une seule bonne photo de moi, "mais elle est encadrée avec d'autres photos de famille" (29). Tout en renouvelant périodiquement sa promesse de lui faire parvenir enfin la bonne image, Kafka revient à plusieurs reprises à cette "mauvaise" photo, dont il finit par convenir qu'elle est bien celle de son identité réelle: "Chérie, ne le nie pas, je te semble bizarre sur ma photo: ta lettre te trahit. La photo est mauvaise, mais pour être ressemblante elle l'est, mon extérieur est même pire en réalité (...). Et puis songes-y, la photo après tout est encore supportable, mais lorsque lui-même fera son apparition... Pour finir tu le planteras-là. Songes-y, en somme tu ne l'as vu qu'une fois à la lumière du gaz" (30). Lampe de magnésium et lumière artificielle s'équivalent donc, pour finir: la première rencontre entre Felice et Kafka était de tous les points de vue, une scène photographique. Derrière sa table d'écriture ou sous les lampes du photographe, Kafka n'a que ce seul visage à disposition: "il a positivement un visage nocturne" (31). Je me tiens, dit-il, derrière mon portrait, ne vous parle que de là. Je n'ai de visage qu'imprimé sur papier glacé. Tout dès lors se déroulera comme si écrire ne se pouvait que dans le report infini de l'image à venir: l'épistolier se voile la face: "Pour l'instant, chérie, je ne t'envoie aucune photographie. La prochaine sera la bonne dont je t'ai parlé sans l'avoir encore commandée, il est vrai, car aller chez le photographe est un peu compliqué, mais je le ferai ces jours-ci. Je n'ai pas de photo tout à fait récente, des photos de groupe, moi en tout cas je n'en possède pas (...). Quant aux autres photos je ne veux pas les envoyer pour l'instant parce que je me suis mis à craindre d'avoir sur toutes l'air un peu drôle" (32).

Ce n'est que lorsque Felice lui fait parvenir d'elle une photo sous pochette, que Kafka consent à se faire portraiturer, et se précipite chez le photographe, afin de se faire faire "une photo de même format"

(33). Le résultat, comme à l'accoutumée, est terrifiant: "Au risque de te gâcher ton dimanche, je t'envoie ma plus récente photographie, et en trois exemplaires d'un coup, parce que j'ai trouvé qu'à être reproduite un certain nombre de fois, elle perd un peu de son côté terrifiant. Je n'y peux rien, ces instantanés me donnent un air dément, j'ai le visage de travers, les yeux louches et le regard fixe. N'aie pas peur, chérie, je n'ai pas cet air-là, cette photo ne compte pas, ne la porte pas sur toi, je t'en enverrai bientôt une meilleure. Je suis dans la réalité deux fois plus beau que sur cette photographie" (34). Le scénario est désormais classique: l'image obtenue produit l'épouvante, elle n'est offerte que pour être aussitôt niée, dans l'attente d'une version méliorative: la bonne image est celle qu'on promet indéfiniment. Cependant, c'est cette image-là que Felice choisit de porter sur elle jour et nuit, au plus grand étonnement de Kafka: "N'as-tu donc pas eu envie de jeter cette méchante image? N'ai-je pas là-dessus un air trop effrayant? Mérite-t-elle l'honneur que tu lui fais? Penser que tu mets ma photo dans ton médaillon et que je suis là tout seul dans ma chambre glacée" (35). Prise dans le médaillon, l'image semble enfin fixée: aussi décevante que soit la photo, elle paraît se parfaire dans son petit boîtier, dans l'éloignement du sujet d'origine. Elle est comme le fantôme de Kafka, greffé à même la peau de Felice. C'est dans tous les sens du terme, une dernière image: aussi bien ne sera-t-elle suivie d'aucun autre envoi de la part de Kafka, quelque promesse qu'il fasse à Felice. Les tentatives ultérieurement entreprises pour fixer les traits de l'auteur, soit échoueront lamentablement, soit seront tournées en dérision: "Chère Felice, j'avais bien soupçonné quelque chose de terrible, mais pas cela. Il n'y a pas une ombre vivante sur les films, nous nous sommes servis du papier de protection (...) A Elbogen je lève les yeux vers toi, et je me figure que c'est pour toujours, tout cela en vain, en vain" (36).

Inadvertance, ou méprise technique? Non pas, mais profonde résistance de la face kafkaïenne à la saisie photographique: "Les photos ne sont pas encore arrivées, tu ne les aurais tout de même pas prises sur l'emballage de la pellicule?" (37). Humour, certes, et qu'on retrouve

dans cet ultime cliché, qui n'est pas loin de réaliser l'image définitive: "Si quelqu'un devait te demander de quoi a l'air ton fiancé, dis que tu l'as photographié et montre le petit nuage ci-joint. C'est vraiment moi et tu l'as vraiment photographié" (38). L'image est vide; il ne reste du visage de Kafka qu'une nébuleuse: homme sans tête. N'est-ce pas aussi que son visage a en entier émigré vers l'image que possède de lui Felice. Il n'y a plus que l'absence de visage de celui qui écrit, celui qui se laisse photographier étant passé de l'autre côté de la lettre: "Attends un peu, vilaine photo, je viendrai moi-même t'ôter du médaillon, et ce moment-là sera béni" (39). Tout se passe comme si la série problématique des photos de Kafka trouvaient dans ce médaillon leur point culminant; d'être ainsi placée dans le petit boîtier, l'image achève son parcours. Ne figurera-t-elle pas désormais, comme en abyme, sur toutes les photos à venir que Felice lui enverra: son portrait à lui dans son portrait à elle; lui, miniaturisé, accroché à son cou, tel un vampire à l'échelle photographique. Telle une lettre qui est le mieux sous enveloppe, la photo nécessite le recouvrement. Le petit médaillon que porte Felice a son répondant, dans la correspondance, c'est une pochette dans laquelle est dissimulée le portrait de Felice: "Cette possibilité, où que je sois, de regarder ta petite photo ou tout au moins de sortir la pochette (...) c'est encore un nouveau bonheur que je te dois" (40). Dans plusieurs lettres Kafka fait ainsi allusion moins à la contemplation du portrait qu'au jeu sur la présence-absence, sur l'apparition-disparition des traits chéris: "La pochette est ouverte, et aussitôt tu te montres avec gentillesse et bonté à mon regard insatiable. A la lumière des réverbères, devant les vitrines éclairées" (41).

Ceci est une constante dans l'approche kafkaïenne des images. Regardée de jour, une photo ne dit rien, elle ne commence à prendre vie que sous certaines conditions. Il faut, pour l'observer complètement, qu'une lumière artificielle en avive les traits. Si le développement photographique nécessite l'obscurité, sa contemplation implique l'usage d'un flash. Seul le recours à un éclairage violent permet de sauter la barrière de la représentation, et restitue un tableau vivant. Le spectateur peut alors non seulement voir, il peut encore

toucher: la scène offerte est palpable, réelle et non plus seulement réaliste: "Cette photo sur laquelle tu as à première vue un air étranger parce que la pose et l'entourage te sont inhabituels (...) livre de plus en plus ses énigmes à mesure qu'on la regarde, jusqu'au moment où, éclairée par la lumière de la lampe de table, comme elle l'était ce jour-là par le soleil, elle montre le plus cher des visages à travers une illusion si trompeuse qu'on a envie de baiser et qu'on baise d'ailleurs la main posée sur le bord du canot" (42). L'illusion est d'autant plus complète, que l'analogie des conditions est respectée: à travers un éclairage similaire, c'est toute la muse en scène qui se trouve reproduite par Kafka. Ce dispositif qui vise à effacer l'image comme telle, pour lui substituer une présence réelle, permet alors à Kafka de faire coïncider le point de vue passif qu'il occupe avec celui de l'action-même; il se projette à l'intérieur d'une place impossible: celle qu'occupe, avant lui, le photographe. Plus d'une fois, d'ailleurs, cette question revient: qui t'a photographiée, qui se trouvait derrière l'appareil? A d'autres reprises, Kafka énonce des soupçons à l'égard du photographe, ou témoigne de sa méfiance. Si la lecture des images fonctionne avant tout à la présentification de ce qu'elles figurent, c'est d'abord pour annuler l'exclusion que toute image produit; un hors-champ se dessine, qu'il s'agit de combler, ou pour le moins d'occuper. En re-simulant le jeu sur le clair-obscur, le spectateur exclu rejoint la position hors-jeu du preneur d'images: "Il est étrange qu'en regardant à la lumière du jour cette photo prise de nuit, tous les gens paraissent avoir les yeux battus et le visage défectueux, alors que maintenant, à la lumière de ma lampe électrique, l'ensemble fait un effet si imposant que je ne peux pas du tout m'imaginer au milieu de cette société" (43). Ni tout à fait dedans, ni entièrement exclu, Kafka soumet l'image à tout un rituel, une série de procédés qui font le temps de lecture coïncider avec le temps de la prise photographique: il s'ajoute ainsi à la relation imagée comme un tiers apparent, définissant un troisième temps: le temps de l'écriture - la lettre fonctionnant dès lors comme une réécriture de l'image.

Comment transformer l'appareil épistolaire en caméra-photo: tel semble être pour une bonne part le problème que pose la correspondance qui lie Kafka à Felice. Comment faire pour occuper cette place paradoxale et enviable entre toutes: ce non-lieu de l'oeil capteur. D'une part, Kafka ne cesse de soutirer à Felice de nouvelles photos; d'autre part, il est, par là même, obligé de la soumettre à un regard tiers. Chaque image témoigne ainsi qu'un tiers fantomatique, mi-présent, mi-absent, s'est glissé entre les deux du couple. C'est cette position tierce, supplémentaire, que l'épistolier va tenter d'occuper, supplantant ainsi l'oeil du photographe. L'incessante réécriture à laquelle Kafka soumet les images qui lui parviennent témoigne d'un souci constant d'interrogation, d'interprétation des objets de vision. A travers une attention quasi-maniaque pour de minuscules détails, d'infimes sujets, se manifeste la velléité scolaire de se prouver comme observateur hors du commun: une application, une studiosité qui démontrent l'excellence, l'acuité de la vue; la lettre contient l'énumération complète de ce que l'image donne à voir, y compris ce qu'elle laisse deviner seulement, y compris l'interprétation globale des rapports que l'image visualise. Cette façon de rejouer la photo, de la remettre en scène n'affecte pas seulement les images recues. Il arrive encore que, mis au courant de quelque réunion, Kafka anticipe sur la prise: "N'y a-t-il pas une photo prise à cette occasion?", écrit-il à Felice, toute occasion un peu mondaine étant saisie par lui pour solliciter des bouts photographiés. A d'autres occasions, Kafka, depuis Prague, donne ses directives, dirige la mise en scène, conduit la séance, engageant Felice à adopter telle pose ou telle autre. "Dis-moi, dans les stations balnéaires on photographie tellement, j'aimerais bien te voir assise par exemple dans une cabine de plage ou dans les dunes, ne pourrais-je pas avoir une photo?" (41).

Fréquemment, la sollicitation de ces tableaux vivants comporte ainsi la précision des lieux de la prise: c'est ici une cabine, ou les dunes, mais le plus souvent ce sont des endroits plus familiers, tels



que les locaux dans lesquels Felice travaille, qui sont mentionnés comme emplacement idéal, voire sa chambre personnelle. Que ce soit dans ces images projectives, ou dans les photos effectivement reçues, il apparaît que la photographie est pour Kafka avant tout un art d'intérieur: comme la lettre, la photo repose sur la contiguïté de chambres qu'elle met en contact (45). A n'en pas douter, c'est la chambre de Felice qui figure alors comme limite même du représentable: "C'est sans doute la photo la plus vivante que j'aie de toi (...) Est-ce ta chambre? N'est-ce pas la tienne? Certaines choses parlent en faveur des deux. Le guéridon pourrait être à la place qu'occupe le tien, dans ce cas le lit serait en face" (46). Cela voudrait dire que le lit désigne précisément le hors-champ, à partir duquel la photo est prise: le photographe, en d'autres mots l'occuperait; mais tout autant le spectateur. La lettre ne cessera pas de jouer sur ce double registre, de l'inquiétude et de l'émerveillement, selon que le tiers redoutable et les signes qui le manifestent apparaissent ou s'effacent: "D'un autre côté, les murs me déconcertent avec tous les objets qui y sont suspendus, d'ailleurs en décrivant ta chambre tu ne les a pas mentionnés. Pourquoi aurais-tu accroché des choses sur ce mur démesurément haut? Pourquoi y aurait-il devant cette canne d'homme dont on voit le pommeau? Donc ce n'est peut-être que le cabinet d'étude de votre locataire" (47). Phallus inquiétant, le pommeau de la canne est encore comme l'oeil monté en épingle du photographe; il signale métonymiquement sa présence. Non seulement il pointe sa canne dans la chambre où Felice est présente, il s'insinue encore parmi les images qui la représentent: "Sur toutes les photos accrochées au mur, (à l'exception d'une seule, qui représente un homme coiffé d'une toque) je te cherche et pour l'instant je t'ai trouvée sur trois" (48). L'image dans l'image non seulement redouble la présence de Felice, elle reflète encore celle du tiers obscur; la mise en abyme agit comme un petit miroir placé en fond d'image, en laquelle viendrait se réfléchir le visage du photographe. Si Kafka n'énonce sa présence insistante qu'allusivement, entre parenthèses, s'il voit se surimprimer la chambre de Felice et le cabinet d'étude du locataire sans se formaliser outre mesure, c'est que d'une certaine façon il a déjà occupé l'impossible emplacement d'où la photo est prise: "Ta pose est magni-

fique, je t'appelle par ton nom et tu ne te tournes pas vers moi, bien que je m'y sois attendu" (49). Au bout d'interrogations incessantes, d'interprétations renouvelées, d'hypothèses contredites, la lettre, en réécrivant l'image, l'arrache un instant à sa nature purement représentationnelle. Elle fait de la photo une image mentale, de son contenu un rapport, une relation. Elle peut donc se réécrire à l'infini. Il convient d'analyser de plus près le mouvement de cette réécriture de l'image à laquelle la lettre s'emploie. Qu'est-ce que la main transforme, que l'oeil aperçoit? A quelles opérations la photo donne-t-elle? Qu'est-ce donc que réécrire un visage, qu'interpréter un regard? Un visage, note Kafka, n'est "saisissable qu'à partir de mille photos". Aussi bien s'agit-il de multiplier les poses, les arrêts devant l'appareil: sous tous les angles, toutes ses facettes, Felice est reproduite, et corrigée, retouchée ensuite par la plume de l'épistolier.

L'oeil kafkaïen va moins aux expressions du visage qu'à ce qui entoure celui-ci. S'il fait preuve de studiosité, l'apprenti-photographe est attiré d'abord par l'infime, par le détail: tout ce qui fait bord ou coupure aussitôt l'inquiète. L'oeil recense avant tout un foisonnement d'objets partiels: quelque chose vient couper le corps; là, c'est la petite chaîne d'une montre, ici, un bracelet; c'est, ailleurs, un médaillon autour du cou, ou l'ondulation des cheveux; ailleurs encore les bords relevés du chapeau de Felice. Mais toujours, il s'agit d'une insistance dans l'image d'un élément indéveloppable en quelque sorte, et que la lettre prend en charge de développer, d'agrandir. Et l'insistance se produit toujours à l'endroit où la photo coupe ou découpe le corps. Tout se passe comme si Kafka, en survisualisant de tels traits résistants, de tels détails qui le pointent (50), avait cherché à investir en priorité les bords de l'image et ses marges: "Une belle photo, sauf que sur d'autres tu as le visage plus gai. Ton col aussi l'attriste. Si je ne me trompe pas, Méphisto porte un col de ce genre, j'en ai vu un aussi sur Strindberg, mais toi, Felice?" (51). L'oeil, en fait, interroge la photo où elle s'arrête: tout ce qui fait cadre est aussitôt investi amoureuxment; ce qui est au-dedans du cadre contient la promesse de ce qui est au dehors. Se dessine ainsi, hors

cadre, un champ aveugle que l'image implique sans toutefois le dévoiler: un "bout de colerette blanche" (52) - l'image le suggère, mais ne le montre pas. "Quelle jolie robe finement travaillée tu portes sur la photo, comment est-elle en bas?" (53), demande Kafka. C'est que l'image n'est jamais assez complète, jamais assez explicite, sans cesse en elle se produit un hors-champ, qu'il faut alors interroger. Cet inachèvement ne hante pas seulement la photo de l'extérieur, elle en est travaillée du dedans également, à la façon d'une coupure ou d'un bord intérieur: "le haut de ta robe est bordé de dentelle, n'est-ce pas?" (54). A partir de cette exigence d'une image totale, entière, on peut comprendre la crainte fréquemment exprimée par Kafka, qu'une photo ne lui parvienne déchirée, abîmée, voire découpée tout simplement. L'ennemi est ici une fois de plus le service des Postes: les facteurs, selon Kafka, jalourent les images et retardent leur envoi (55); les enveloppes s'adaptent mal à l'expédition de photographies (56). Enfin, Felice elle-même se hasarde quelque fois à n'envoyer que des bouts d'images: "Qu'est-ce donc d'ailleurs que cette photographie dont tu m'envoies un morceau détaché? Pourquoi ne l'ai-je pas en entier? Parce qu'elle est mauvaise? Alors vraiment tu ne me crois pas capable de voir correctement même sur de mauvaises photos?" (57). Si Kafka conclut, qu'en général "c'est un péché de découper des photographies", il faut bien comprendre qu'il considère la photographie elle-même comme une coupure, tout découpage extérieur l'affectant comme un accident n'étant au plus qu'un retranchement supplémentaire en lequel vient culminer l'image.

La mise en scène dont témoigne la photo ne cesse ainsi d'être interprétée selon les coupures qui l'habitent, selon les signes originaux qu'elle figure: "De quelle manière te tiens-tu, debout ou assise? Ton bras droit est coupé. Cet objet brillant est-ce le médaillon?" (58). Kafka fait de la photographie un art interrogatif; il n'y a plus simplement perception de l'image, mais questionnement immédiat des relations qu'elle illustre, selon une double modalité: au niveau des objets qui figurent sur l'image, toujours obscurs et inquiétants et que la lettre a pour tâche de symboliser: un bracelet, une bague, un médaillon; au niveau du sujet lui-même de la représentation, dont le

corps souffre de s'exposer ainsi à l'objectif - coupé, découpé par lui: un bras disparaît, une main n'apparaît pas. C'est de ce point de vue que doit se comprendre l'effroi de Kafka devant tout geste iconoclaste: "Pourquoi la photographie est-elle trouvée?" (59). Un trou, une coupure affectant l'image de l'extérieur, annulent en quelque sorte le hors-champ, en assignant avec violence sa limite à l'image. Si Kafka ne cesse d'investir les bords de l'image, s'il interroge avec une telle assiduité ses limites, c'est dans un souci évident d'augmenter la surface lisible de l'image, d'amplifier les photos, de "les faire agrandir" (60).

L'écriture précisément permet un tel travail d'extension: ce sera donc l'emploi des lettres que d'agrandir les photos. Mais loin que de colmater les petites brèches, de stigmatiser les petites blessures qu'apportent les images, leur aggrandissement par écrit va développer des particules inédites. Au plus que la photo est complète, au plus que la lettre accentuera ce qu'il y a d'inquiétant en elle. L'espace photographique devient absolument saturé; comme dans les *Préparatifs*, le corps se plie, se contorsionne sous l'effet du cadre, la tête se penche pour encore figurer sur l'image. L'écrasement est général. "Voilà donc enfin la chère jeune fille tout entière" (61). A peine Kafka a-t-il exprimé sa satisfaction, qu'il lui faut déjà se récrier: "Mais où est ta deuxième main?". Il s'agit d'une photo de groupe: une main disparaît, une autre aussitôt surgit, étrangère et baladeuse: "La femme qui est à côté de toi est sans doute l'épouse d'un directeur, c'est sans doute sa main qui apparaît entre vous" (62). C'est à l'occasion de telles images de groupe, que l'interrogation se fait la plus pressante: qui est qui, quels rapports telle personne entretient-elle avec telle autre, où est tel, où est tel autre? "Tu ne me donneras jamais assez d'explications sur cette photo" (63), conclut Kafka. Revers de la médaille cependant: chacun y a l'air comprimé, écrasé par les autres. Felice n'y échappe pas, si "solidement maintenue des deux côtés, qu'il faudrait pour la tirer de là des forces de géant. Et malheureusement si près de son cavalier que si on voulait l'embrasser, il faudrait nécessairement embrasser aussi ce M. Rosenbaum" (64). Felice se noie ainsi dans le flux de ses images; celles-ci finissent

par avoir raison d'elle; à travers le questionnement incessant de Kafka, son visage s'efface. Déjà l'attention allait prédilectivement vers les objets mystérieux que la photo contenait, au lieu que de réaliser la réciprocité d'un regard. Le corps représenté ne fait l'objet d'une lecture que dans ses régions les plus repliées: jamais il n'est interrogé là où il fait face. Le visage de Felice est comme une surface vide offerte à l'écriture: Kafka peut d'autant mieux le cerner, le réécrire, le retoucher qu'il est en soi inexpressif (65).

Le propre de l'image est d'être inépuisable. La photo se referme sur un secret qu'elle ne livre pas. Aussi bien Kafka ne manque-t-il jamais d'interroger sa correspondante sur les figures du repli qui la hantent: "Quel livre tiens-tu là?", "Quel est ce petit sac?". La lettre est cet exercice sans fin par quoi l'épistolier tente de narrer ce que l'image ne développe pas. A peine reçue, contemplée, lue, la photo s'échange en un récit, se monnaie en une lettre: peut-être Kafka ne court-il tant après les photos de Felice que pour enfin voir son portrait reproduire la lettre d'amour qu'il lui fait, tous les jours, un peu plus? Que l'image contienne la lettre illustrerait à propos la circularité des échanges entre lettre et photo. C'est la faute aux lettres, ne cesse de répéter Kafka, pour expliquer pourquoi la relation n'est pas optimale. Mais c'est tout autant la faute aux images, puisqu'elles accentuent l'isolement des sujets en correspondance: chacun produit sa propre série, aucune image ne réussissant à fixer le couple. Par un curieux chiasme, les sujets réels s'envoient des lettres, les sujets fictifs, dédoublés travaillent à leur place. La photo, envoyée, adressée comme une lettre, agit comme un tiers fondamental de la relation. Celle-ci ne vit plus de rencontres, d'entretiens, de voyages ou de déplacements: elle survit positivement au moyen de représentations, de petits encadrés.

Ecrire remplace venir. Nombreuses sont les lettres en lesquelles Kafka promet à Felice de venir, pour aussitôt se rétracter, énumérant à l'infini les obstacles, et multipliant les excuses. Distinguant entre un sujet d'énonciation qui écrit la lettre et un sujet d'énoncé dont la lettre parle, Deleuze et Guattari définissent ainsi cette stratégie chez Kafka: "Il transfère le mouvement sur le sujet d'énoncé, il confère au sujet d'énoncé un mouvement apparent, un mouvement de papier, qui épargne au sujet d'énonciation tout mouvement réel" (66). D'où l'importance également de la photographie comme dédoublement du sujet: Kafka peut rester sur place puisqu'il envoie son double dans la lettre, son image-lettre.

De quoi, au juste, les lettres de Kafka parlent-elles, quand elles ne se vouent pas au commentaire sans fin de telles images? Elles parlent de la lettre elle-même. Elles font du support l'essentiel de leur contenu: c'est déjà un détournement, la lettre n'étant plus ce qui apporte des nouvelles, mais cela dont il est question: elle s'opacifie, sature le rapport épistolaire. Il y a, écrit Kafka, "celui qui t'écrit les lettres" et "celui qui se fait photographier" (67): cette "double figure" du sujet de la lettre se répercute non seulement sur le rapport énonciation/énoncé, ou image/lettre; elle innerve la structure même de la relation épistolaire. Non seulement une lettre s'écrit en réponse à celle en provenance de l'autre, elle communique encore à l'intérieur de sa propre série avec une précédente. La correspondance n'est à la limite que la justification sans cesse reprise d'une première lettre, qu'en vain Kafka essaie de rattraper: il n'écrit que pour expliquer ce qui venait avant, ou encore pour s'en excuser. Il n'y a que des réponses, il n'y a pas de question. Ou bien, au contraire, il n'y a que des questions, elles demeurent sans réponse: Que fais-tu quand je t'écis? Combien de temps une lettre met-elle à te parvenir? D'où m'écis-tu? Comment? "On échange, conclut Kafka, des lettres qui ne traitent de rien d'autre que de la correspondance" (68). La lettre conquiert ainsi une sorte d'autonomie, qui la fait surgir comme tiers supplémentaire aux termes de la relation; à vrai

dire, c'est la lettre qui devient la relation elle-même: notre "relation (est) purement épistolaire" (69), écrit Kafka.

La relation, les fiançailles ont toujours été vécues sur le mode problématique par Kafka. Mais cette problématisation n'est formulée qu'au travers d'une problématisation de la relation épistolaire: celle-ci se développe "de catastrophe en catastrophe", et constitue un tourment pour chacun des deux partis; le langage prête à confusion, les malentendus fusent. En un premier temps, la régularité des envois est invoqué comme moyen d'apaisement - cependant la Poste la dérange, bouscule les envois, les précipite ou les retarde, des lettres enfin se perdent. Et la poste apparaît alors à la façon d'un nouveau tiers apparent, avec lequel il faut compter: des cartes postales contournent mieux la censure, des télégrammes imposent à l'envoi une accélération. Exemple d'un tel précipité: "Cette lettre annoncée n'est pas venue; j'en ai écrite une; en guise de réponse j'ai eu un télégramme qui annonçait une lettre; cette lettre n'est pas venue; j'ai téléphoné, on m'a de nouveau promis une lettre de la façon la plus catégorique, cette lettre n'est pas venue; j'ai télégraphié; j'ai reçu un télégramme disant qu'une lettre déjà écrite était prête à m'être expédiée. Néanmoins je n'ai rien eu" (70). La contradiction, le double-bind, la double bande régissent la scène épistolaire: le oui et le non apparaissent simultanément. L'exigence des lettres n'a d'égale que la souffrance qu'elles procurent: "Je vis grâce à elles" (71), dit Kafka; mais il ajoute aussitôt: je ne veux pas que tu sois "éternellement occupée à écrire" (72). Tout en suppliant Felice de lui écrire, il renouvelle les propositions d'arrêter tout échange: "renonçons à ces lettres continuelles" (73), "il faut nous séparer" (74). Or la lettre ne fait rien d'autre. Insérée dans cette double exigence, la lettre développe un espace en lequel s'accomplissent ni des affects, ni des actions, mais des démonstrations, des argumentations; les conjonctions abondent: parce que, même si, or, car, si; l'espace intersubjectif ne réunit pas "toi" et "moi": il y a "moi et nos relations" (75). Extérieure aux sujets qu'elle englobe, la relation dessine un espace tiers, supplémentaire. Il se dégage de la lettre comme une troisième personne: ainsi, il arrive dans certaines lettres, qu'au lieu de dire

"je", Kafka parle de lui à la troisième personne, essayant par là d'objectiver le rapport qui le lie à Felice (76); à d'autres moments, encore, un dialogue se noue entre "il" et "moi", dont Felice est alors le tiers apparent, (77) la spectatrice neutre.

Ce détriplement de la scène épistolaire trouve à se concrétiser dans la correspondance avec Felice, lorsqu'intervient Grete Bloch, amie de Felice, avec laquelle Kafka entreprend une correspondance suivie qui double parfaitement les rapports avec sa fiancée, tout en les dévoilant et les soumettant à interrogation.

Dans le *Journal* un texte met en scène le héros écrivant une lettre, et que son voisin accompagnée d'une jeune fille viennent déranger dans son exercice épistolaire. Invariablement la lettre kafkaïenne fait appel à trois sujets au moins: le premier, sujet sentimental, qui confie à la lettre ses affects, le second qui entreprend avec lui un combat, un duel (c'est ici le voisin), un troisième, enfin, qui interprète tout (dans ce cas, la jeune fille, qui vient lire la lettre commencée) (78). Cette structure ternaire est à la base également de la nouvelle *Le Verdict* (79): Un jeune homme, en correspondance avec un lointain ami, finit par lui confier qu'il s'est fiancé. Il met son père à la hauteur de cette lettre, qui s'empporte et dévoile à son fils qu'il est au courant de tout, n'ayant pas cessé d'échanger avec cet ami lointain des lettres qui doubleraient ainsi la première correspondance et interpréteraient la relation du fils. Enfin, l'on conviendra de l'extrême importance, dans les récits de Kafka, de la figure du messager, que les lettres, de leur côté, interrogeaient sous les traits du facteur: tout se passant comme s'il fallait, entre les sujets de la communication, multiplier les intermédiaires. Le tiers qui hante de la sorte la structure épistolaire est toujours irrationnel: l'interprétation n'en vient pas à bout, l'argumentation ne le cerne qu'approximativement: le tiers est apparent, il est fantômatique. Ecrire des lettres, écrit Kafka, "c'est un commerce avec des fantômes, non seulement avec celui du destinataire, mais encore avec le sien propre (...) Les baisers écrits ne parviennent pas à destination, les fantômes les boivent en route" (80).



## NOTES

- (1) En témoignage, le livre de J. Derrida, *La Carte postale*, Paris, Aubier-Flammarion, 1980.
- (2) Le corps humain consisterait, selon Balzac, en un nombre fini de couches superposées: à chaque saisie photographique correspondrait le transfert d'une pareille couche vers l'appareil. Voir NADAR, *Quand j'étais Photographe*, Ed. d'Aujourd'hui, Les Introuvables, 1979, p.6.
- (3) KAFKA, *Lettres à Milena*, Paris, Gallimard, 1956, p.260.
- (4) NADAR, *Quand j'étais Photographe*.
- (5) Ibid., p.9.
- (6) Ibid., p.10.
- (7) Ibid.
- (8) Ibid., p.12.
- (9) Une première fois au sujet d'une pendule rare, dont Nadar aurait possédé le second exemplaire.
- (10) NADAR, *Quand j'étais Photographe*, p.49.
- (11) KAFKA, *Préparatifs de noce à la campagne*, Paris, Gallimard, Folio, 1980, p.19.
- (12) DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Kafka*, Paris, Minuit, 1975, p.56.

- (13) KAFKA, *Préparatifs de noce*, p. 17.
- (14) C'est là, un lieu commun, sans doute: Rousseau ne concevait l'écriture que dans le retrait d'une chambre obscure. Et Proust ne quittait pas sa chambre de liège.
- (15) Sur le rapport "mur blanc", "trou noir" comme constitutif de la visagéité, voir DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p.205-235.
- (16) KAFKA, F., *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1965, p.311.
- (17) Id., *Lettres à Felice*, Paris, Gallimard, 1972, p.197.
- (18) Id., *Correspondance*, p.122. Voir également *Journal*, Grasset, 1954, p.626-654, *Voyage de Weimar*.
- (19) Id., *Lettres à Felice*, p.188.
- (20) Ibid., p.51.
- (21) Ibid., p.75.
- (22) PROUST, M., *A l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, *A la Recherche du temps perdu*, I, Paris, Gallimard, Pléiade, 1954, p.872.
- (23) KAFKA, F., *Lettres à Felice*, p.145-146.
- (24) Ibid., p.357.
- (25) Ibid., p.130.
- (26) Ibid., p.147.
- (27) Ibid., p.158.

(28)Ibid., p.172.

(29)Ibid., p.176.

(30)Ibid., p.181.

(31)Ibid.

(32)Ibid., p.216.

(33)Ibid., p.241.

(34)Ibid., p.259.

(35)Ibid., p.265.

(36)Ibid., p.734.

(37)Ibid., p.849.

(38)Ibid., p.670.

(39)Ibid., p.265.

(40)Ibid., p.238.

(41)Ibid., p.239.

(42)Ibid., p.171.

(43)Ibid., p.702

(44)Ibid., p.499.

(45)Voir cette lettre à une amie de jeunesse, Minze: "Une telle lettre

est aussi intime que si on se trouvait dans un appartement commun, séparés il est vrai par 1000 chambres, mais des chambres dont les portes s'ouvrent toutes à la file, de sorte qu'on vous voit dans la dernière chambre, encore que vous n'apparaissiez que déjà bien petite et vaguement" (*Correspondance*, p.312).

(46) *Lettres à Felice*, p.207.

(47) *Ibid.*, p.207.

(48) *Ibid.*

(49) *Ibid.*

(50) Sur le punctum comme blessure, piqure à l'oeil, BARTHES, R., *La Chambre claire*, Paris, Seuil/Gallimard, 1982, p.73sq.

(51) KAFKA, F., *Lettres à Felice*, p.754.

(52) *Ibid.*, p.153.

(53) *Ibid.*

(54) *Ibid.*, p.305.

(55) *Ibid.*, p.198.

(56) "A voir l'enveloppe, on ne dirait pas, on la déchire comme si ce n'était qu'une lettre (certaines lettres arrivent pratiquement ouvertes, c'est la construction de l'enveloppe qui est en cause), mais elle contenait une photo" (*Lettres à Felice*, p.171.)

(57) *Lettres à Felice*, p.153.

(58) *Ibid.*, p.305.

(59)Ibid., p.161.

(60)Journal, p.632.

(61)Lettres à Felice, p.198.

(62)Ibid., p.198.

(63)Ibid.

(64)Ibid.

(65)C'est l'une des premières remarques que dans son **Journal**, Kafka exprime au sujet de Felice: son visage est comme une absence de traits ne signifiant rien.

(66)DELEUZE, G., GUATTARI, F.,**Kafka**, p.56.

(67)KAFKA, F.,**Lettres à Felice**, p.182.

(68)Ibid., p.546.

(69)Ibid., p.556.

(70)Ibid., p.560.

(71)Ibid., p.492.

(72)Ibid., p.464.

(73)Ibid., p.117.

(74)Ibid., p.532.

(75)Ibid., p.730.

(76)Ibid., p.733.

(77)Ibid., p.735.

(78)Journal, p. 350.

(79)Le Verdict, in *La Métamorphose*, Paris, Gallimard, Folio, 1972.

(80)Lettres à Milena, p.260.



## LES SALONS DE LA RECEPTION



## **Les Salons de la réception**

En quoi consiste l'unité d' **A la recherche du temps perdu**? Selon Gilles Deleuze, l'oeuvre de Proust tire son unité de se fonder "sur l'apprentissage des signes"(1): Signes mondains, signes amoureux, signes sensibles et signes de l'art. L'apprentissage du héros se fait alors par interprétations successives, par explications et déchiffrements que vient rythmer l'alternance de révélations et de déceptions. Entre tous ces signes, qui régissent des mondes différents tout en assurant leur communication, un élément commun se dégage, qui est la lettre. On pourrait croire que la lettre fait appel à un simple acte de perception. Or, chez Proust, elle semble toujours écrite en une sorte de langue étrangère: elle se constitue en hiéroglyphe, elle est un signe à traduire; elle est cela même qui ne cesse d'être interprété.

### **La Maison de verre**

On constate qu'un véritable réseau postal sous-tend la **Recherche**: les petits-mots abondent, bleus, télégrammes ou billets-doux; les rendez-vous foisonnent qu'on accorde ou qu'on annule, que des portiers n'arrêtent pas d'aller porter: va-et-vient incessant dont nous ne nous étonnons pas qu'il soit le mode majeur sur lequel une société mondaine communique en son sein. L'épistolaire, s'il fallait en rappeler sommairement les emplois les plus répandus, les plus opposés aussi, oscille entre deux sémantiques très différentes, selon que la visée en est intime ou mondaine: mais aussi éloignés qu'ils soient l'un de l'autre, signes intimes et signes mondains n'en communiquent pas moins entre eux sous certaines conditions (2).

La réception, dont le sens est ambigu, désigne une activité sociale,

la parution en public, aussi bien que l'aboutissement plus secret d'un acte épistolaire. L'interférence des deux faces du terme n'a pu échapper à Proust: le texte manifestement joue sur cette ambiguïté. Sans doute la mondanité est-elle l'espace avant tout de la conversation, son foyer par excellence, la lettre n'y intervenant, sous la forme d'un billet d'excuse, qu'en cas de faux-bond. Mais en même temps le code en vigueur dans de telles sociétés ou cercles est ainsi fait que la conversation s'interdit tout objet réel et ne fonctionne qu'en tournant à vide. Aussi le détour par la lettre s'impose-t-il dès lors qu'on veut dire, qu'on désire signifier. Cette nécessité de "faire signe" ne manque certes pas de se produire à l'occasion d'une première rencontre: les signes amoureux, se dégageant de la mondanité, empruntent tout naturellement la voie postale pour se manifester.

Sans doute n'est-il pas, dans toute la Recherche (3), de relation plus inscrite dans la mondanité que celle reliant Swann à Odette. C'est vrai à un point tel que Swann ne commence à s'intéresser à la jeune femme qu'une fois admis auprès des Verdurin, qu'une fois introduit dans leur cercle fermé - leur histoire d'amour ne survivant de surcroît pas à l'exclusion de Swann de ce groupe. Déjà, dans *Un Amour de Swann*, l'interférence est très sensible, selon laquelle il ne se conçoit de billets mondains, lettres d'excuse ou d'introduction, qu'en rapport à une éventuelle conquête, un amour possible. Bien avant sa rencontre avec Odette, Swann avait élaboré tout un système d'incursion dans les cercles: véritable nomade mondain, il n'envisage de pénétrer dans les salons qu'en vue d'une possible relation. Et c'est à chaque fois une lettre qui lui permet de s'introduire. Ainsi, il lui arrive de perdre tout crédit auprès d'une certaine duchesse, "en réclamant d'elle par une indiscrete dépêche une recommandation télégraphique qui le mit en relation, sur l'heure, avec un de ses intendants dont il avait remarqué la fille à la campagne" (4). Invariablement, Swann s'introduit dans les milieux huppés de Saint-Germain, pour se faire aussitôt éconduire. Invariablement aussi cette quête amoureuse est doublée par un incessant petit trafic postal, destiné à préparer le terrain. Lettre de crédit contre lettre d'amour. "Tous ses amis avaient l'habitude de recevoir de temps en temps des lettres de

lui où un mot était demandé avec une habileté diplomatique" (5). La famille elle-même du Narrateur n'échappe pas aux sollicitations émises par Swann: celui-ci écrivait quelquefois au grand-père de Marcel, qui, "en reconnaissant sur l'enveloppe l'écriture de son ami, s'écriait: "Voilà Swann qui va demander quelque chose: à la garde!" (6). Aussi bien, la sollicitation amoureuse, avant que d'aboutir, passe par une série d'intermédiaires: une lettre diplomatique ou mondaine essaie de susciter une lettre de recommandation, qui doit favoriser la tentative de séduction. Non moins, est-ce par des voies détournées que le cercle apprend la disparition de Swann. Ainsi telle comtesse, inquiète de ne plus voir Swann apparaître en son milieu est-elle sur le point d'envoyer demander de ses nouvelles, lorsque, par hasard, à l'office, elle découvre "une lettre de lui qui traînait par mégarde dans le livre de comptes de la cuisinière. Il y annonçait à cette femme qu'il allait quitter Paris, qu'il ne pourrait plus venir. Elle était sa maîtresse, et au moment de rompre, c'était elle seule qu'il avait jugé utile d'avertir" (7). Dans les deux cas, la lettre suppose un destinataire supplémentaire, qui n'est atteint que par mille détours: la lettre d'introduction n'est à la fin qu'une lettre d'amour déguisée, adressée à un tiers; la lettre de rupture à la jeune fille séduite est aussi une lettre d'adieu aux familiers du cercle. Sans doute, il n'est question ici que d'amours mineurs, construits sur l'opposition sociale maître/servante. Avec Odette, les choses se passeront différemment, quand bien même la stratégie adoptée initialement est identique; mais la demande introduite auprès du grand-père ami, afin qu'il facilite l'entrée de Swann auprès des Verdurin, demeure sans suite: "Ça doit cacher une histoire de femme" (8). La tendance selon laquelle un amour n'est bien vécu que sur le mode épistolaire trouve à s'accomplir, dans le cas d'Odette d'une façon particulière. Celle-ci n'est en effet jamais perçue par Swann qu'encadrée, prise dans des limites: c'est un être contenu, bordé de toutes parts. L'oeil de Swann ne saisit Odette qu'en représentation; elle ne lui devient visible qu'au travers d'un cadre. L'amour est à ce prix, qui ne se révèle qu'au détour d'une peinture: "Elle frappa Swann par sa ressemblance avec cette figure de Zéphora, la fille de Jéthro, qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine" (9), peinte par Botticelli. Le portrait est de plus con-

struit en abyme, il double sa propre représentation: au moment où Swann est frappé par cette similitude, Odette est penchée sur une gravure que l'amoureux vient de lui tendre. C'est dans la contemplation même de la représentation que son visage devient lui-même l'effet d'une représentation. Le visage n'est un miroir que parce que le miroir lui-même est déjà visage. Mimésis est contagieuse.

Ce n'est là toutefois encore qu'une première approximation: la perception qu'a Swann d'Odette opère un premier découpage. La visualisation cependant est toujours imparfaite: un obstacle empêche de voir tout. Ainsi le visage d'Odette, dans le mouvement qui le rapporte à la fresque, fait songer à "un écheveau de lignes subtiles" (10): ce n'est jamais la peinture entière que Swann voit monter en elle, mais un "fragment" seulement de la fresque. Sans doute le cadrage impose-t-il déjà un premier découpage du corps, mais ce dispositif est à ce point usuel qu'il est à peine ressenti. Un système supplémentaire vient alors se greffer dessus, qui accentue la marque de la découpe: c'est le système de la jalousie, dans les deux sens du terme - indissociablement le sentiment et le trou perceptif. C'est alors non seulement le visage d'Odette, mais tout son corps qui se composera de lignes. Ainsi, ses vêtements lui donnent l'air "d'être composée de pièces différentes mal emmanchées les unes dans les autres" (11). Le corps n'est perçu qu'à travers son morcellement, "il était difficile d'en apercevoir la continuité" (12). L'oeil se complique d'un dispositif qui produit une vision hachurée, l'image se forme dans la discontinuité, striée en lamelles. Le corps est à la fois présent et absent, montré et voilé. La chambre d'Odette, dans laquelle il lui arrive de recevoir Swann, est "zébrée de rose, d'orangé et de blanc"; les événements y abondent, ainsi que les paravents - ils compliquent la vue. Et d'emblée cette pièce est décrite en fonction d'une extériorité, et d'un regard lancé du dehors. Vue de l'extérieur, précise le texte, la chambre faisait rêver sans doute "quelque amoureux arrêté devant le mystère de la présence que décelaient et cachaient à la fois les vitres rallumées" (13). L'amoureux, hors-scène, est celui qui ne conçoit la saisie de l'autre qu'au travers d'un tel éloignement redoublé: Swann, à n'en pas douter, en occupe la place. Ainsi, lorsqu'il

s'approche de la maison des Verdurin, Swann est d'abord fasciné par "les grandes fenêtres dont on ne fermait jamais les volets", mais "éclairées par des lampes", lui permettaient de deviner la présence de la bien-aimée: "Parfois les ombres des invités se détachaient, minces et noires, en écran, devant les lampes comme ces petites gravures qu'on intercale de place en place dans un abat-jour translucide dont les autres feuillets ne sont que clarté. Il cherchait à distinguer la silhouette d'Odette" (14). Celle-ci n'est, à nouveau, aux yeux de Swann qu'un objet qui s'abîme dans la représentation: petite gravure ou silhouette indistincte; ombre chinoise derrière un écran. Or cette perception d'Odette n'est possible que de l'extérieur, elle suppose que Swann demeure hors-jeu, rejeté de la scène. Cette exclusion qu'entraîne la vision-en-jalousie suscitera de façon presque naturelle le sentiment même de la jalousie. Un tiers vient s'immiscer entre les deux du couple, s'introduit dans leur histoire et fragilise la relation: le comte de Forcheville est bientôt admis dans le cercle étroit des Verdurin, on s'empresse même de le préférer à Swann.

Paradoxalement, le dispositif qui organise la vue du jaloux est en tout point pareil à celui qui orientait la vision amoureuse. Après une soirée passée en compagnie d'Odette, Swann, saisi d'un doute, retourne chez elle, pour s'assurer qu'elle y est seule. Dans sa rue, une seule fenêtre est éclairée, "d'où débordait - entre les volets qui en pressaient la pulpe mystérieuse et dorée - la lumière" (15). S'étant rapproché, il ne peut rien distinguer "entre les lames obliques des volets", mais perçoit le murmure d'une conversation. Ayant soudain honte d'espionner de la sorte, Swann invoque le Savoir comme alibi, comme prétexte à son investigation amoureuse; regarder devient alors l'instrument approprié de "la recherche de la vérité", une recherche en tous points semblable au "déchiffrement des textes". Le voyeur se double d'un herméneute (16); l'appareil scopique vaut en réalité pour un dispositif textuel (17). La scène est un livre, la fenêtre, un palimpseste: "Il savait que la réalité de circonstances, qu'il eût donné sa vie pour restituer exactement, était lisible derrière cette fenêtre striée de lumière, comme sous la couverture enluminée d'or d'un de ces manuscrits précieux à la richesse artistique elle-même

desquels le savant qui les consulte ne peut rester indifférent. Il éprouvait une volupté à connaître la vérité qui le passionnait dans cet exemplaire unique, éphémère et précieux, d'une matière translucide si chaude et si belle" (18). Seulement l'apprentissage des signes passionnels tourne court, la recherche est décevante. Par un brusque retournement de la situation, il s'avère que Swann s'était en réalité trompé de fenêtre: la conversation surprise était celle de voisins.

La même scène de jalousie va cependant se répéter à peu d'intervalle de là, et de façon quasiment identique: songeant à rendre visite à sa maîtresse à une heure où celle-ci ne l'attend pas (elle serait occupée à "écrire des lettres"), Swann trouve la porte fermée; aux aguets, il entend des bruits de pas, frappe sans qu'on ne lui ouvre, et s'éloigne. Il y a donc deux scènes, dont l'une est la contre-partie de l'autre: la seconde, de jour, et devant la fenêtre d'Odette, aux rideaux tirés, s'oppose symétriquement à la première, nocturne et déplacée. La première visite ne faisait, en d'autres termes, qu'annoncer la seconde, qui à son tour répétait la précédente. Une troisième scène s'impose pour arracher l'interprétation à cette circularité. C'est-elle qui livrera l'explication, qui apportera à Swann le terrible savoir qu'il désirait tant obtenir, qui l'entraînera, enfin, dans une interprétation infinie des signes. Rentré chez lui, Swann revient après une heure, et sonne. Odette le reçoit, converse avec lui, et s'efforce d'écarter tout soupçon. Au moment du départ de Swann, elle lui confie des lettres à poster "Quand il la quitta, elle prit plusieurs lettres qu'elle avait sur sa table et lui demanda s'il ne pouvait pas les mettre à la poste. Il les emporta et, une fois rentré, s'aperçut qu'il avait gardé les lettres sur lui. Il retourna jusqu'à la poste, les tira de sa poche et avant de les jeter dans la boîte regarda les adresses. Elles étaient toutes pour des fournisseurs, sauf une pour Forcheville" (19). L'une d'elles donc s'adresse au rival supposé, que Swann aussitôt garde par devers soi, qu'il se promet de lire dès que rentré, afin de dissiper tout soupçon: "Il alluma une bougie et en approcha l'enveloppe qu'il n'avait pas osé ouvrir. D'abord il ne put rien lire, mais l'enveloppe était mince, et en la faisant adhérer à la carte dure qui y était incluse, il put à travers sa transparence lire

les derniers mots. C'était une formule finale très froide. Si, au lieu que ce fût lui qui regardât une lettre adressée à Forcheville, c'eût été Forcheville qui eût lu une lettre adressée à Swann, il aurait pu voir des mots autrement tendres! Il maintint immobile la carte qui dansait dans l'enveloppe plus grande qu'elle, puis, la faisant glisser avec le pouce, en amena successivement les différentes lignes sous la partie de l'enveloppe qui n'était pas doublée, la seule à travers laquelle on pouvait lire" (20).

Comme Odette enfermée dans la pièce, la lettre reste enveloppée; un système d'écran, d'obturation pourvoit à sa lecture. La lettre est une chambre plus ou moins claire, plus ou moins obscure, selon le réglage de la lumière. L'enveloppe est une vitre aux rideaux tirés. Le tout est agencé comme une prothèse de l'oeil, manipulé comme un verre à grossissement: verbe qui réverbère. Déjà la fenêtre donnait à lire la pièce sur laquelle elle donne comme un texte à déchiffrer, un palimpseste: il suffit à présent d'inverser les rapports; c'est maintenant un texte qui est visionné comme une chambre au travers d'une vitre. Dans les deux cas, une même position de tiers obscur est jouée par le spectateur apparent: un même oeil s'immisce à l'intérieur d'une même scène. La séquence épistolaire est la simple répétition de la séquence précédente, où s'illustre la jalousie. Selon l'usuel dédoublement, la lettre rejoue l'alternance de la révélation et de la déception. Non seulement la lettre est le dédoublement de la chambre, elle est elle-même appelée à connaître l'inversion, sa lecture fonctionnant en deux temps. Une première lecture de la lettre a pour effet d'apaiser Swann: "Il en avait assez vu pour se rendre compte qu'il s'agissait d'un petit événement sans importance et qui ne touchait nullement à des relations amoureuses; c'était quelque chose qui se rapportait à un oncle d'Odette" (21); autant dire aux voisins aux sujets desquels Swann s'était mépris, en un premier moment. Mais une seconde lecture ouvre brusquement à une tout autre interprétation, dans laquelle se mêlent la jalousie et la douleur: "Swann avait bien lu au commencement de la ligne: 'J'ai eu raison', mais ne comprenait pas ce qu'Odette avait eu raison de faire, quand soudain, un mot qu'il n'avait pas pu déchiffrer d'abord apparut et éclaira le sens de la phrase tout en-

tière: 'J'ai eu raison d'ouvrir, c'était mon oncle'. D'ouvrir! alors Forcheville était là tantôt quand Swann avait sonné et elle l'avait fait partir, d'où le bruit qu'il avait entendu" (22).

Une première lecture, rapide, erronée, nécessite le correctif d'une seconde lecture. Toute lettre est illisible d'abord, son sens ne se stabilise que progressivement, sa lecture n'est possible qu'au travers d'un patient et laborieux déchiffrement: cela sera une constante dans le texte proustien, autant que ce corollaire: toute lettre est un signe mensonger, sa lecture nécessite non seulement déchiffrement, mais interprétation, traduction, explication. C'est sur fond de ruse, de détournement, de vol, enfin, que la lettre circulera dans l'espace de la Recherche. Dans la lettre scellée, le maître-mot, le mot-clef qui permet d'ouvrir le sens, c'est le mot "ouvrir" précisément; non seulement il renvoie à l'action centrale de la séquence précédente (ouvrir la porte), il désigne encore cela même que le tiers personnage s'interdit de faire (il ne peut lire la lettre ouvertement), tout en contournant cet obstacle; le mot permet de lire le reste comme si la lettre était décachetée, il entraîne à sa suite tous les mots contenus: "Alors il lut toute la lettre: à la fin elle s'excusait d'avoir agi sans façon avec lui, et lui disait qu'il avait oublié ses cigarettes chez elle, la même phrase qu'elle avait écrite à Swann une des premières fois qu'il était venu" (23). Le tiers exclu de cette lettre est un sujet trois fois forclos: une première fois comme sujet d'énoncé, représenté mensongèrement par Odette sous les traits d'un oncle imaginaire; une seconde fois comme destinataire réel, puisqu'Odette recopie des phrases qui lui étaient initialement adressées; enfin, comme destinataire frauduleux, entraîné par son détournement dans un processus d'interprétation infinie. Le sujet de la lettre n'est ni le un, ni le deux, il est, dans le cas de Proust, invariablement le tiers; être des coulisses, de la mitoyenneté, il ne se définit que par son exclusion. C'est forclos de la scène qu'on éprouve le besoin de la lettre, comme prolongement de celle-ci. L'épistolaire est le phénomène d'un seuil. Ainsi la lettre simule un espace, un intérieur: la scène qui s'y déroule n'est pas seulement mimée formellement (la lettre éclairée comme une vitre), elle l'est encore dans son contenu: la



lettre éclaire très exactement l'autre côté de la vitre, ce que la fenêtre, les rideaux, les jalousies ne permettaient pas de voir: "à travers le vitrage transparent" de l'enveloppe se dévoile "un peu de la vie d'Odette, comme dans une étroite section lumineuse pratiquée à même l'inconnu".

### La Chambre à renverse

Interrogeant l'oeuvre de Proust, Roland Barthes découvre à quel point celle-ci est gouvernée par la figure du retournement: l'usage s'en généralise aussi bien dans une mince détail d'intérêt local que dans l'organisation même du texte global: "L'éthos de l'inversion proustienne est la surprise: c'est l'émerveillement d'un retour, d'une jonction, d'une retrouvaille (...) Le tracé du renversement est le moment même où Proust jouit d'écrire" (24). Singulièrement, Barthes ne mentionne pas l'épistolaire, alors que celui-ci semble bien dessiner le champ par excellence de la surprise, de la jonction et du retour. De nature essentiellement érotique, la lettre chez Proust, n'est-elle pas ce qui va à l'autre "circulairement et infiniment"?

Que le renversement, que l'inversion régissent la scène épistolaire, on vient d'en avoir un exemple: la lettre d'Odette connaît deux lectures diamétralement opposées. Mais ce qui ne paraît ici qu'une perversion particulière du jaloux, sera élevé au rang d'une loi par le Narrateur. Les amours proustiens démontrent avec constance qu'un message s'inverse toujours en quelque point de son trajet. Ce qu'elle promet, la lettre ne le tient pas. Cette ambiguïté fondamentale entraîne une seconde loi: une lettre ne vient jamais seule, elle se déroule sur fond épistolaire ou est l'occasion d'autres lettres. Le sens d'un message n'étant jamais fixé, mais interprétable à l'infini - il n'y a jamais de dernier mot -, le moindre mot déclenche une véritable avalanche de mots: explications, hypothèses, chantages, ruses, etc. Le Narrateur vient de recevoir une lettre de son ami Saint-Loup;

celui-ci l'y informe de la bienveillance d'une femme à l'égard du héros: "J'avais aussitôt écrit à Mme de Stermaria pour lui proposer le jour qu'elle voudrait, jusqu'au vendredi. On avait répondu que j'aurais une lettre, vers huit heures, ce soir même" (25). A cette première lettre, une réponse est donnée, affirmative; au lieu de s'en tenir là, et de rêver aux espoirs que cette réponse fait naître, le Narrateur se prend au jeu postal, à la logique épistolaire; il conçoit une seconde lettre: "Je remis au cocher un mot pour elle où je lui demandais si elle permettait que je vinsse la prendre" (26). Mal lui en prend, le sens du message se retourne contre lui: le portier apporte, en guise de réponse, une nouvelle lettre de la dame, en laquelle elle signifie qu'elle se désiste in extremis.

La relation envisagée par le Narrateur n'aura donc pas quitté l'étroit canal de la lettre; elle demeure entièrement contenue dans les limites fixées par la Poste; à aucun moment elle n'en déborde: une lettre ouvre l'histoire possible, une autre la clôt; entre ces deux extrêmes, l'inversion vient à s'accomplir. Cette double figure: retournement du message, histoire maintenue dans une trajectoire strictement épistolaire, est si fréquente dans la Recherche qu'on peut légitimement y soupçonner une matrice forte de l'énonciation amoureuse. D'autres exemples sont plus appuyés encore; ils mettent en scène des actions invraisemblables: telle lettre que le Narrateur ouvre frauduleusement, parce que, la croyant adressée à sa maîtresse, il l'attribue abusivement à un prétendant, se révèle peu après n'être qu'une massive anodine envoyée par une personne complètement étrangère à quelque voisin de palier. Voyons cela de plus près. En un premier temps, l'assignation est détournée de son sujet destinataire, le signe n'est qu'un faux message qu'il faut savoir déchiffrer, la signature n'est qu'une contrefaçon (toutes choses usuelles dans le texte proustien): "Ayant un jour ouvert par erreur une lettre pour une de mes maîtresses, lettre écrite en style convenu et qui disait: "Attends toujours signe pour aller chez le marquis Saint-Loup, prévenez demain par coup de téléphone", je reconstituai une sorte de fuite projetée, le nom du marquis n'était là que pour signifier autre chose, car ma maîtresse ne connaissait pas Saint-Loup, mais m'avait entendu parler de lui, et

d'ailleurs, la signature était une espèce de surnom, sans aucune forme de langage" (27). Second temps: la reconstitution à laquelle le Narrateur s'était livré s'avère fausse; il y a restitution de la lettre, qui se retourne comme un gant; la signature autant que le message étaient conformes, seule ne l'était pas l'assignation: "Or la lettre n'était pas adressée à ma maîtresse, mais à une personne de la maison qui portait un nom différent mais qu'on avait mal lu. La lettre n'était pas en signes convenus, mais en mauvais français parce qu'elle était d'une Américaine, effectivement amie de Saint-Loup comme celui-ci me l'apprit. Et la façon dont cette Américaine formait certaines lettres avait donné l'aspect d'un surnom à un nom réel mais étranger" (28). Tout billet est illisible, tout écrit cryptographique: telle paraît bien être la loi de l'épistolaire proustien. L'inversion du sens s'opère le plus souvent dans ce mince élément du texte qu'est sa graphie (29). Et dans la graphie, c'est avant tout le nom propre qui favorise le quiproquo: la signature comme muse en abîme du nom.

On constatera, enfin, au niveau des sujets que la lettre requiert, que le nombre idéal n'est pas deux, mais trois: déjà Swarm se comportait comme le surnuméraire de la lettre d'Odette; ici encore, c'est le Narrateur qui agit comme le tiers exclu de la lettre. La scène elle-même connaît un troisième moment; elle n'est plus seulement scindée en deux parties, selon le rythme de l'inversion; un retournement supplémentaire se produit qui restaure le premier sens, l'interprétation initiale: "L'armature intellectuelle qui chez moi avait relié ces faits, tous faux, était elle-même la forme si juste, si inflexible de la vérité, que quand, trois mois plus tard, ma maîtresse (qui alors songeait à passer toute sa vie avec moi) m'avait quitté, ç'avait été d'une façon absolument identique à celle que j'avais imaginé la première fois. Une lettre vint, ayant les mêmes particularités que j'avais faussement attribuées à la première lettre, mais cette fois-ci ayant bien le sens d'un signal, etc." (30). L'enchaînement est en quelque sorte purement logique: il n'est invraisemblable qu'au niveau des affections: or, chez Proust, il est moins question d'affects, que de "sentiments intellectuels" (31); tout est dans l'interprétation des signes, et des rapports qu'ils figurent, dans le déchiffrement non pas des sujets singuliers, mais des relations qui les lient. D'où la

position nécessairement tierce du sujet interprétant, extérieur à la lettre, quand bien même celle-ci l'implique: "l'armature intellectuelle" abolit le hasard, transforme l'invraisemblable en une logique implacable.

Telle autre séquence, qu'on extrait de *La Prisonnière*, se compose d'une série de gestes-missives, d'actes-lettres, mis bout à bout, qui se chevauchent et se bousculent, et finissent par s'annuler: petit échantillon d'un précipité postal. La scène a lieu dans la chambre du Narrateur: celui-ci, comme de juste, achève la lecture d'une lettre de sa mère. Comme si la situation n'était pas déjà suffisamment épistolaire, le Narrateur souligne à quel point dans cette lettre abondent les citations de Mme de Sévigné (32). A peine a-t-il déposé la missive, que Françoise introduit une jeune laitière, qu'elle était allée chercher à sa demande. Ne sachant trop quelle contenance prendre, le Narrateur fait semblant d'avoir une lettre à lui faire poster, qu' aussitôt il se met à rédiger. Et voilà la deuxième lettre. En voulant contrôler une adresse dans le journal, le Narrateur tombe sur un article annonçant la présence à Paris de Mlle Léa, une actrice dont il soupçonne fort qu'Albertine soit amoureuse. Aussitôt il congédie la fille, téléphone à un ami pour en savoir plus long, et envoie Françoise à la recherche de son amie. La messagerie va s'amplifier: "Elle devait aller au Trocadéro, prendre un billet, chercher Albertine partout dans la salle, et lui remettre un mot de moi. Dans ce mot je lui disais que j'étais bouleversé par une lettre reçue à l'instant de la même dame à cause de qui elle savait que j'avais été si malheureux une nuit à Balbec" (33). Moyen de pression sur l'autre, la lettre fait bon ménage avec le mensonge; le faux est produit pour assurer l'apaisement. Françoise fait téléphoner qu'Albertine est retrouvée, au grand soulagement du Narrateur: "Il fut plus grand encore quand un cycliste me porta un mot d'elle pour que je prisse patience" (34). Sur cet ultime billet, l'épisode s'achève. L'imaginaire proustien est celui du bourrage: il s'agit de saturer maximale-ment l'intervalle postal, de multiplier les relais, les intermédiaires. Les lettres sont le plus souvent de courts billets: ils supposent une contiguité plutôt qu'une distance. Ils ont pour fonction moins d'annuler une séparation que de

créer la distance nécessaire à l'interprétation des signes: les lettres sont un reçu. On peut multiplier les exemples de tels enchaînements épistolaires: ils abondent dans la Recherche et constituent de véritables petits noyaux autonomes. Comme à ce jeu de la "chaîne" où le destinataire doit se transformer immédiatement en destinataire pour un troisième sujet, la lettre se relance elle-même à l'infini.

Ce principe ne se limite pas seulement aux séquences somme toute mineures que nous venons d'analyser; c'est l'oeuvre en tant que telle qui s'en trouve profondément investie, au point de s'y structurer. Ainsi, la première scène narrative sur laquelle s'ouvre la Recherche s'organise déjà autour de la lettre: c'est l'enfant qu'on envoie au lit sans le baiser maternel, et qui imagine alors de recourir au procédé épistolaire, pour ôter sa mère à ses invités. Toute la stratégie proustienne développée ultérieurement y est contenue en filigrane: "J'écrivis à ma mère en la suppliant de monter pour une chose grave que je ne pouvais dire dans ma lettre" (35). Lettre faussement déclarative, support de son propre simulacre. La lettre repose sur une double feinte, puisqu'elle n'énonce que sa propre faillite à énoncer: ce que j'ai à dire passe la lettre, et non moins la nécessité. Un faire semblant enveloppe ce qui dans la parole ne peut être écrit, développe dans l'écrit ce qui ne peut-être dit. Le comme si du semblant affecte également la messagère, en l'occurrence Françoise: "Pour mettre une chance de mon côté, je n'hésitai pas à mentir et à lui dire que ce n'était pas du tout moi qui avais voulu écrire à maman, mais que c'était maman qui, en me quittant, m'avait recommandé de ne pas oublier de lui envoyer une réponse relativement à un objet qu'elle m'avait prié de chercher" (36). Mensongère, et deux fois fictionnalisée (dans son contenu, dans la forme de son message), la lettre est envoyée comme réponse, mais reçue comme question. Tout au plus, pour un court moment, une réception vient en brouiller une autre: "Ma mère ne vint pas, et sans ménagement pour mon amour-propre (engagé à ce que la fable de la recherche dont elle était censé m'avoir prié de lui dire le résultat ne fût pas démentie) me fit dire par Françoise ces mots: "Il n'y a pas de réponse""(37). Gageons que ce que le Narrateur choisit ici d'appeler "la fable de la recherche" n'est autre que celle

qu'il va s'employer de développer tout au long de son travail d'auteur: dont il ne cessera d'une certaine façon de soumettre les "résultats" à sa mère (38). Ce serait, à n'en pas douter, l'ultime renversement: au billet feint aurait succédé l'oeuvre réelle. Le livre, en d'autres mots, commence où la lettre finit, ne trouve à s'écrire qu'au départ de cette fin de non-recevoir que la mère oppose au fils.

Tout comme Combray était sorti en entier d'une tasse de thé, la Fable entière de la Recherche semble issue de cet implacable, de ce péremptoire "pas de réponse". Nul hasard non plus, à ce que la communication épistolaire soit grevée de parasites, qu'il y ait tant de lettres, et si peu de correspondance, que les malentendus fusent, enfin qu'abondent les contre-temps. La lettre, dans la Recherche, est avant tout un instrument de ratage. Que les lettres soient mal lues, que leur contenu soit mensonger, qu'elles n'arrivent pas ou qu'elles arrivent trop tard, elles n'énoncent jamais que leur propre faillite, comme si cette première lettre demeurée sans réponse ne cessait de se répercuter sur l'ensemble de la correspondance. Cette scène inaugurale possède, de surcroît, sa contre-partie à l'autre bout de la Recherche (39), qui serait ainsi d'un bout à l'autre encadrée, enveloppée par la lettre. Il s'agit de l'épisode de la gare de Venise. Ici, ce n'est plus le fils qui attend désespérément que sa mère monte; c'est la mère elle-même qui, depuis le quai, craint que son fils ne la laisse partir seule, et reste à Venise: il accourt à la dernière minute. Réunis dans le compartiment, la mère et le fils lisent, chacun de leur côté, les lettres reçues au départ de l'hôtel. Toutes annoncent un mariage. Là-dessus la mère entame une conversation tout à fait mondaine avec son fils, sans prêter la moindre attention aux nouvelles que vient d'apprendre le Narrateur: mort sans rappel d'Albertine, mariage de Gilberte. Les signes amoureux sont engloutis par la conversation mondaine. Et comme en écho à la scène inaugurale - baiser de nuit et lecture de **Francois le Champi** - la mère peut conclure: "C'est un mariage à la fin d'un roman de Mme Sand" (40). Par-delà l'effet-Procuste du post-scriptum, tout Proust semble travaillé par les Postes. La Recherche serait ainsi moins construite à la façon d'une "cathédrale" que d'un vaste office des Postes. Un réseau d'envois parcourt l'oeuvre, qui l'assi-

mille à une messagerie. Le modèle l'âme de la Régie. Mais en même temps, ce modèle est sans cesse dégradé; son fonctionnement est toujours un dysfonctionnement. La correspondance s'avère, par définition, impossible; une défectuosité profonde affecte le moindre envoi. L'effet le plus immédiat de cette déficience profondément ancrée dans le "faire-part" est la déception généralisée que ressent tout destinataire. Réception voisine avec déception: "A-t-elle écrit: "Votre chère lettre?" Petite déception dans la douceur qu'on respire et qui doit être attribuée soit à ce qu'on a lu trop vite, soit à l'écriture illisible de la correspondante; elle n'a pas mis: "et votre chère lettre", mais: "en voyant cette lettre" (41). Illisibilité ou précipitation, ratage ou malentendu, la lettre déçoit encore d'autres façons: soit que, promise, elle n'arrive pas, soit encore qu'attendue, une autre vient à sa place. Elle peut, enfin, arriver trop tôt ou bien trop tard. Autant de malentendus involontairement provoqués, qui sont sources de nouvelles lettres, et qui problématisent l'échange idéal que néanmoins elles postulent. Le hasard y a sans doute une grande part, mais on dirait bien qu'il se transforme en nécessité dès lors que la Poste en assure le trajet. Contre la déception, une seule arme, un seul recours: c'est le mensonge. La communication est toujours aussi fragile, mais ce qui était involontaire devient l'objet maintenant d'une maîtrise. Ruses, duperies, feintes et tromperies se succèdent dans les lettres proustiennes, volontairement dirigées. Il arrive même que la déception elle-même soit simulée afin d'obtenir une lettre enfin idéale; voyez Swann: "Il lui écrivait tout d'un coup une lettre pleine de déceptions feintes et de colères simulées qu'il lui faisait porter avant le dîner. Il savait qu'elle allait être effrayée, lui répondre, et il espérait que dans la contraction que la peur de le perdre ferait subir à son âme, jailliraient des mots qu'elle ne lui avait encore jamais dits; - et en effet c'est de cette façon qu'il avait obtenu les lettres les plus tendres qu'elle lui eût encore écrites" (42). Cependant le soupçon qui pèse sur la sincérité épistolaire est tel que Swann conclut: "un peu de cet émoi devait être sincère pour qu'elle désirât en feindre davantage". Ceci explique en quoi précisément la lettre est l'objet par excellence du travail d'interprétation: les signes qu'elle contient sont indissociablement

faux et vrai, ils disent l'aveu aussi bien que la feinte. Cette ambiguïté, nul mieux que M. de Guermantes ne l'illustre lorsqu'il écrit à sa femme en guise d'excuse: "Impossible venir, mensonge suit". Ce jeu de la déception et du mensonge connaîtra un traitement particulier selon le type de rapport dans lequel il intervient. Les lettres dont la Recherche nous retrace le cheminement, sont pour l'essentiel des lettres d'amour: du moins s'inscrivent-elles à l'intérieur d'une relation amoureuse qu'elles réfléchissent, qu'elles miroitent et interrogent. Hormis la relation à la mère, primordiale, comme on l'a vu, et matricielle, trois histoires d'amour se développent à travers la Recherche. Nous avons déjà abordé la première: il s'agit du rapport qui lie Swann à Odette, et dans lequel Swann évolue à la façon d'un précurseur à l'égard du Narrateur. Dans cette histoire, on a souligné l'importance de la fonction scopique, Swann étant avant tout un être de la perception, observateur jaloux, exclu de la scène qu'il contemple. Les deux autres histoires concernent les amours du Narrateur: avec Gilberte d'abord, la fille de Swann; avec Albertine ensuite. Pour similaires que soient les deux jeunes filles, et pour semblables que paraissent les liaisons, la lettre n'en accomplit pas moins des trajets très différents, de l'une à l'autre.

### **Le Cabinet des sens**

Il existe un moment privilégié dans la nomination, qui est un moment érotique: c'est lorsque le nom émerge du bruit qui l'environne et nous arrive une première fois. En cet instant aussi fragile que magique, il n'a pas encore cette transparence à laquelle induit un usage par trop fréquent, il est encore plein d'un monde inconnu. Chez Proust, que ce soit avec Gilberte ou avec Albertine, une première rencontre est toujours centrée sur le nom: la scène, s'organisant dans le dédoublement, répète la lente association d'un visage et d'un prénom. Par exemple, une phrase est saisie au vol: "Allons Gilberte, viens: qu'est-ce que tu fais?" (43). C'est la première fois que le Narrateur,



encore enfant, entend le nom de l'autre qu'un tiers prononce: "Ainsi passa près de moi ce nom de Gilberte donné comme un talisman qui me permettrait peut-être de retrouver un jour celle dont il venait de faire une personne et qui, l'instant d'avant, n'était qu'une image incertaine" (44). Gilberte ne prend ainsi consistance qu'interpellée; son nom proféré la fait exister, l'oralité la marque. A quelque temps de là, la scène se répète, dans des conditions d'énonciation identiques. Une voix non identifiée profère le nom ("Adieu Gilberte, je rentre"), aussitôt capté par le tiers à l'affût: "Ce nom de Gilberte passa près de moi, évoquant d'autant plus l'existence de celle qu'il désignait qu'il ne la nommait pas seulement comme un absent dont on parle, mais l'interpellait (...). transportant à son bord, je le sentais, la connaissance, les notions qu'avait de celle à qui il était adressé, non pas moi, mais l'amie qui l'appelait" (45). Si le premier moment était euphorique et prometteur, le second temps est douloureux; douleur de l'appropriation frauduleuse du nom: ce n'est pas moi qui l'appelle, son nom condense tout ce qui me tient séparé d'elle.

Un troisième temps succède à ce dédoublement, pour provoquer le renversement. Le Narrateur non seulement accède au prénom de la fille, il est lui-même nommé, ayant avec elle fait plus ample connaissance. Un contrat est passé, qui concerne le seul niveau de l'oralité: "Il y eut un jour où elle me dit: "Vous savez, vous pouvez m'appeler Gilberte, en tous cas, moi, je vous appellerai par votre nom de baptême. C'est trop gênant". Pourtant elle continua encore un moment de dire "vous" et, comme je le lui faisais remarquer, elle sourit et, composant, construisant une phrase comme celles qui dans les grammaires étrangères n'ont d'autre but que de nous faire employer un mot nouveau, elle la termina par mon petit nom" (46). Subrepticement, le prénom du Narrateur se faufile ainsi dans le texte, lui assurant comme une seconde naissance. L'étrangeté le sidère de s'être entendu nommé: "En me souvenant plus tard de ce que j'avais senti alors j'y ai démêlé l'impression d'avoir été tenu un instant dans sa bouche, moi-même, nu" (47). Tel un morceau de madeleine, Marcel, le mondain, se désagrège aux commissures de Gilberte: ses lèvres "eurent l'air de me dépouiller, de me dévêtir, comme de sa peau un fruit dont on ne peut avaler

que la pulpe" (48). Obscénité de la phrase grammaticale, de la langue étrangère au milieu de la bouche. Oralité prépondérante de la jeune fille nommée Gilberte. Ultime destinée du nom, ultime renversement aussi: le Narrateur, arrachant le nom à l'oralité qui le fonde, re-trace avec toute l'application requise le nom de Gilberte saisi au vol à deux reprises, comme pour se donner l'illusion de correspondre: "J'écrivais indéfiniment son nom et son adresse" (49). S'il lui faut le nom, c'est moins pour l'interpeller, que pour le destiner à une infinie reproduction, en faire l'objet d'une écriture multipliée dont il couvre les pages de ses cahiers: simulacre évident sinon d'une lettre, du moins de ce qui l'enveloppe, et qui ne contient de la lettre que sa promesse. L'exercice ne laisse pas de décevoir, puisque ces "vagues lignes" ne lui parlent pas d'elle, ni n'échoueront sous son regard.

A défaut d'une vraie lettre, le Narrateur trouve néanmoins l'occasion d'esquisser l'ébauche d'une correspondance: "Je lui avais demandé si elle ne possédait pas une brochure où Bergotte parlait de Racine, et qui ne se trouvait plus dans le commerce. Elle m'avait prié de lui en rappeler le titre exact, et le soir je lui avais adressé un petit télégramme en écrivant sur l'enveloppe ce nom de Gilberte Swann que j'avais tant de fois tracé sur mes cahiers" (50). Le message proprement dit se tient donc très éloigné de ce qu'une lettre est en droit de contenir (ici, le seul titre d'un ouvrage), et ne dépasse qu'à peine ce qu'une enveloppe peut réaliser d'écriture. Le message n'actualise, de plus, que du déjà-dit: le titre aussi bien que l'adresse sans cesse recopiée disqualifient la singularité de la lettre. Enfin, le message renvoie à un livre hors-circuit, qui à son tour porte sur un autre texte. Le petit télégramme n'énonce rien, hors le service qu'il demande. La demande est aussitôt comblée: "Le lendemain elle m'apporta, dans un paquet noué de faveurs mauves et scellé de cire blanche, la brochure qu'elle avait fait chercher. "Vous voyez que c'est bien ce que vous m'avez demandé", me dit-elle, tirant de son manchon le télégramme que je lui avais envoyé" (51).

En apparence, le premier échange entre le héros et la jeune fille

prend la forme d'un court-circuit c'est Gilberte elle-même qui remet le livre, sans passer par la Poste, c'est elle encore qui rend le télégramme qui n'a plus de raison d'être, dès lors qu'ayant rempli sa fonction. La réponse que fait Gilberte, à la fois messagère et destinataire, n'est pas transmise par voie de lettre, elle est purement orale; c'est une parole qui accompagne un don. Le télégramme est donc retourné à l'envoyeur, à la façon d'un don également, et rehaussé en quelque sorte, puisque le Narrateur reconnaît à peine son produit. "Dans l'adresse de ce pneumatique - qui hier encore n'était rien, n'était qu'un petit bleu que j'avais écrit, et qui depuis qu'un télégraphiste l'avait remis au concierge de Gilberte et qu'un domestique l'avait porté jusqu'à sa chambre, était devenu une chose sans prix, un des petits bleus qu'elle avait reçu ce jour-là - j'eus peine à reconnaître les lignes vaines et solitaires de mon écriture sous les cercles imprimés qu'y avait apposés la poste, sous les inscriptions qu'y avait ajoutées au crayon un des facteurs, signes de réalisations effectives, cachets du monde extérieur, violettes ceintures symboliques de la vie, qui pour la première fois venaient épouser, maintenir, relever, régourir mon rêve" ( 2). Sans doute n'y a-t-il rien de plus gratifiant, dans les conditions difficiles de communication épistolaire qu'énumère la Recherche, que de réussir à faire passer une lettre par la poste: à la voir ainsi s'officialiser, ne gagne-t-elle pas en réalité. Mais c'est au prix de soi, du propre de son écriture: celle-ci est dépareillée, alors qu'elle assure l'adresse, et recouverte de signes supplémentaires qui l'altèrent et l'effacent. La lettre cesse d'appartenir. Face au circuit court qu'emprunte la réponse de Gilberte, la médiatisation de la lettre est absolue, les relais abondent, créant la distance plus qu'ils n'abolissent la séparation. Entre elle et lui viennent s'intercaler une multitude d'intermédiaires, de messagers: concierge, domestique, télégraphiste et facteur. On dirait bien que la lettre arrive d'autant mieux, d'autant plus sûrement qu'elle multiplie les "go-between". Mais on dirait encore que le télégramme du Narrateur, en se faisant entièrement "postal", en saturant ce circuit, interdisait l'autre d'emprunter pareille voie. Selon un clivage très net, Gilberte ne répond jamais que par voie orale, elle n'émet aucune lettre.

C'est à ce point que le Narrateur va se substituer à elle, dans ce travail épistolaire qui tarde trop. Face au silence prolongé de Gilberte, et dans l'attente d'une lettre de sa part, il remplace le mot écrit qu'elle lui refuse obstinément, par celui qu'il imagine qu'elle pourrait lui écrire: "Tous les soirs je me plaisais à imaginer cette lettre, je croyais la lire, je m'en récitais chaque phrase" (53). La correspondance n'a lieu que d'un côté: un même sujet rédige les lettres et y fait réponse. Le nom qu'il s'évertuait à recopier n'était en somme que la signature elle-même venant se placer au bas d'une lettre anticipée de la sorte. La lettre, décidément, ne se conçoit qu'à la façon d'un simulacre. Cependant, cette minutieuse affabulation risque de se retourner contre celui-là même qui l'utilise; cette lettre, à supposer que Gilberte l'écrive effectivement, perdrait toute valeur. En "y reconnaissant (son) oeuvre", le Narrateur ne pourrait d'aucune façon la recevoir comme "quelque chose de réel": elle ne serait qu'un retour de sa propre écriture. Effrayé à cette perspective, le Narrateur abandonne ce genre d'exercice fictif, et lui substitue la lecture salutaire des pages de Bergotte, qui, pour n'être pas de la main de Gilberte, n'en proviennent pas moins d'elle. N'osant toutefois pas écrire à Gilberte sans véritable occasion, il attend l'approche du Nouvel An, saisissant ce prétexte pour lui envoyer ses vœux. Se méfiant cette fois-ci de la poste, il dépose sa lettre en un endroit où les Swann ont coutume d'aller chercher leur "pain d'épices", n'ayant d'autre but avec ses vœux, que d'en "éveiller de pareils en elle" (54). telles sont les seules "étrennes" qu'il envisage. Nouvelle déception: aucune lettre ne vient en réponse. Soupçonnant alors le père d'avoir surpris son envoi, il entreprend une nouvelle missive, longue de seize pages et destinée à corriger l'idée que se font de lui les parents de Gilberte il confie cette lettre à Gilberte afin que celle-ci la remette à son père. Epître de la vérité, en laquelle le Narrateur s'est mis tout entier, dépeint, investi: voilà qu'elle n'est perçue, là où elle s'adresse, que comme une imposture de plus, à la lire, monsieur Swann n'aurait eu qu'un haussement d'épaules: "Tout cela ne signifie rien" (55). Lettre nulle et non avenue? Oui, s'il faut en croire Gilberte, qui la lui ramène en guise de toute réponse.

Mais ne se pourrait-il pas tout autant que le refus de la lettre repose seulement sur la fiction de sa lecture? Rien, dans le texte, ne certifie que Swann ait lu la lettre, ni même qu'il l'ait reçue. Gilberte, en effet, prévient toute allusion publique à ce propos, et juge inutile toute forme d'explication entre son père et le Narrateur.

La "lettre au père" n'est donc pas perdue pour tout le monde: au lieu de simple messagère, Gilberte en serait devenue la destinataire inavouée, ouvrant la lettre et la gardant par devers elle, par un singulier raccourcissement de son trajet. S'établirait ainsi la première liaison effective avec Gilberte, le premier échange réel. Un envoi qui à nouveau ne se départit pas d'une certaine inadéquation: le texte ne s'en adresse pas à elle, c'est frauduleusement qu'elle s'en empare. L'échange n'est donc possible que par le biais; la communication suppose la position oblique des sujets qu'elle concerne. Il y a toujours un tiers impliqué dans la lettre. A chaque acte postal, une même insuffisance se vérifie: le sens ne prend pas, le message s'égare; les signifiants qu'on envoie se multiplient sans qu'à l'autre bout un signifié stable ne se dégage pour l'autre; aussi bien les lettres finissent-elles par être retournées à leur expéditeur, se perdant dans une totale absence de signification. Retourner, renvoyer le courrier, tel semble bien être le travail de Gilberte: un télégramme rendu déjà; à présent une lettre. Mais ici, le retour se complique singulièrement. Au moment où Gilberte met au fait le Narrateur, et lui apprend que Swann refuse de prendre au sérieux sa longue épître, une coupure intervient dans le récit, qui diffère le retour proprement dit de la lettre à son expéditeur. Quelque chose - c'est une absence très courte, un blanc momentané - vient scinder l'entretien avec Gilberte, de façon très artificielle: ensuite l'entretien reprendra comme si de rien n'était. La scène d'explication a lieu à l'extérieur; voici que l'interrompt une visite aux toilettes: "ce qu'on appelle en Angleterre un lavabo et en France, par une anglomanie mal informée, des water-closets". Obligé d'accompagner sa gouvernante, le Narrateur diffère l'entretien, et abandonne Gilberte assise sur une chaise, la lettre toujours entre les mains: "Je dus quitter un instant Gilberte, Françoise m'ayant appelé. Il me fallut l'accompagner dans un petit pavil-

lon treillissé de vert" (56). Attendant au dehors que Francoise sorte, il est alors interpellé par la tenancière de l'établissement, qui l'invite à entrer aussi: par dérision, on l'appelle la "marquise". Enfin, le Narrateur s'en va rejoindre Gilberte, qu'il retrouve au même endroit, dans la position assise qui était sienne déjà quand il l'avait quittée. A cette différence près, que Gilberte est à présent mêlée à un jeu, dont il n'était pas question au préalable: "Je l'aperçus tout de suite, sur une chaise, derrière le massif de lauriers. C'était pour ne pas être vue de ses amies: on jouait à cache-cache" (57). On retourne à la lettre: à peine l'a-t-il rejoint, qu'elle lui propose de la lui prendre; mais au lieu de lui tendre la lettre, elle maintient son corps dans une posture équivoque. Un nouveau jeu s'élabore, par-dessus le premier, dont le Narrateur formule ainsi la règle: "Empêchez-moi de l'attraper, nous allons voir qui sera plus fort" (58). Une lutte s'engage alors autour de l'épître comme enjeu, un duel érotique. "Elle la mit dans son dos, je passai mes mains derrière son cou (...), je la tenais serrée entre mes jambes comme un arbuste après lequel j'aurais voulu grimper; et, au milieu de la gymnastique que je faisais, sans qu'en fût à peine augmenté l'essoufflement que me donnaient l'exercice musculaire et l'ardeur du jeu, je répandis, comme quelques gouttes de sueur arrachées par l'effort, mon plaisir auquel je ne pus pas même m'attarder le temps d'en connaître le goût; aussitôt' je pris la lettre" (59).

Lettre-orgasme: c'est dans le plaisir même qu'elle est récupérée. L'échange est pour le moins étrange: ma jouissance contre ta lettre. Comme un viol a lieu de la jeune fille, dans le corps-à-corps, mais qui ne serait exercé qu'à l'endroit de la lettre: celle-ci, dirait-on, vaut pour l'hymen déchiré (60). Au terme de son plaisir, le héros n'a plus qu'à cueillir la lettre, comme une fleur; l'écran est à la fois perforé et intact, le voile entier et cependant déchiré. Il se pourrait cependant que ce simulacre de rapport sexuel, cette façon de faire l'amour avec la lettre ne soient à leur tour qu'un écran. La scène orgasmique n'est pas isolée dans le récit; elle prend place à l'intérieur d'un enchaînement de séquences. L'insertion de la séquence de la visite aux toilettes, pour aléatoire qu'elle pouvait nous sem-

bler, n'est pas sans incidence sur ce qui lui succède. Le duel n'est alors plus seulement un rapport érotique: c'est toute une scatologie qui affleure, et qui réorganise la séquence en une scène anale, par anagrammes à peine voilés. Gilberte est retrouvée assise sur une "chaise", qui n'est pas loin d'évoquer "ces cubes de pierre où les hommes sont accroupis comme des sphinx" (61), elle joue à "cache-cache", enfin, elle tient la lettre dans le dos. Par une curieuse inversion, Gilberte à l'oralité dévorante, tant qu'elle parle, dès lors qu'allouée à la lettre devient scatologique. L'oralité se mue en analité, en passant par l'écriture. La lettre est alors objet partiel, déchet qui fait retour; une feuille à contenu anal. Aucun hasard, par conséquent, si à la suite de cette scène, le Narrateur tombe malade et si le médecin appelé d'urgence se voit obligé de prescrire des purgatifs, de lavages intestinaux. L'écoulement du plaisir n'aura été que le signe précurseur d'une coulée plus importante: aux quelques gouttes succède une véritable hémorragie. Or c'est sur ce fond anal que la correspondance avec Gilberte va enfin s'acheminer avec bonheur. C'est en effet lors de cette maladie que Gilberte écrira sa première lettre, dans laquelle, oralité oblige, elle invite le convalescent à se rendre, dès que rétabli, aux goûters qu'elle organise: "Un jour à l'heure du courrier, ma mère posa sur mon lit une lettre. Je l'ouvris distraitement puis qu'elle ne pouvait pas porter la seule signature qui m'eût rendu heureux, celle de Gilberte avec qui je n'avais plus de relations en dehors des Champs-Élysées. Or au bas du papier, timbré d'un sceau d'argent représentant un chevalier casqué sous lequel se contournait cette devise Per viam rectam, au dessous d'une lettre, d'une grande écriture, (...) ce fut justement la signature de Gilberte que je vis" (62).

A vrai dire, c'est tout le rapport épistolaire qui "s'analyse" à rebours. Déjà, la devise au bas de la lettre, laisse rêveur: "rectam". La première lettre à Gilberte était associée au "pain d'épices". Le petit paquet contenant la brochure était "scellé" de cire blanche; une autre lettre, enfin, était attendue comme "étrennes". Ses lettres jusqu'alors retenues, Gilberte va enfin les lâcher. Après cette première lettre, elle multipliera les petits mots. A chaque fois, l'at-

tention du lecteur va à ce qui orne le papier, plutôt qu'à son contenu proprement dit: figures, légendes, sceaux, devises et signatures y tournoient, comme à la réception de la première lettre; le papier est le support de signes, non de mots: "Une fois il était orné d'un caniche bleu en relief surmontant une légende humoristique écrite en anglais et suivie d'un point d'exclamation, une autre fois timbré d'une ancre marine, ou du chiffre G.S., démesurément allongé en un rectangle qui tenait toute la hauteur de la feuille, ou encore du nom "Gilberte" (...) Enfin comme la série des papiers à lettres que Gilberte possédait, pour nombreuse que fût cette série, n'était pas illimitée, au bout d'un certain nombre de semaines, je voyais revenir celui qui portait comme la première fois qu'elle m'avait écrit, la devise: Per viam rectam, au-dessous du chevalier casqué, dans une médaille d'argent bruni" (63). Illisibles, les signes ne se stabilisent qu'au retour de la figure initiale: celle-ci paraît ainsi englober, envelopper la correspondance, la frapper de son sceau scatologique: "rectam", "casqué", "bruni". La petite figure devient même l'emblème du destinataire, qui se comporte comme un chevalier que la lettre désarçonne. La salle de réception voisine ainsi avec le cabinet des sens; recevant la première lettre de Gilberte, le Narrateur reste sidéré par la signature: "parce que je la savais impossible dans une lettre adressée à moi, cette vue non accompagnée de croyance, ne me causa pas de joie. Pendant un instant elle ne fit que frapper d'irréalité tout ce qui m'entourait. Avec une vitesse vertigineuse, cette signature sans vraisemblance jouait aux quatre coins avec mon lit, ma cheminée, mon mur. Je voyais tout vaciller comme quelqu'un qui tombe de cheval" (64). La lettre est un seuil, son action est, elle aussi, liminaire. Elle rend précaire l'équilibre qui précède sa réception toujours brusque; on ne s'en accomode que peu à peu. Le Narrateur est par elle projetée comme "au seuil de l'autre Monde". Tout vacille autour de lui, un état de "veille paradoxale" s'empare de lui, une absence momentanée. Dans cette coupure, cet intervalle prend forme l'autre de l'autre, la jeune fille qu'on ne soupçonnait pas, et dont le visage est tout d'un coup montré. "Et je me demandais s'il n'y avait pas une existence toute différente de celle que je connaissais, en



contradiction avec elle, mais qui serait la vraie" (65). Progressivement la continuité, par-delà le renversement, se rétablit, le bonheur s'installe, l'image mentale de la jeune fille triomphe: "Tandis que je lisais ces mots, mon système nerveux recevait avec une diligence admirable la nouvelle qu'il m'arrivait un grand bonheur. Mais mon âme, c'est-à-dire moi-même, et en somme le principal intéressé, l'ignorait encore. Le bonheur, le bonheur par Gilberte, c'était une chose à laquelle j'avais constamment songé, une chose toute en pensées, c'était comme disait Léonard de la peinture, *cosa mentale*. Une feuille de papier couverte de caractères, la pensée ne s'assimile pas cela tout de suite. Mais dès que j'eus terminé la lettre, je pensai à elle, elle devint un objet de rêverie, elle devint, elle aussi, *cosa mentale* et je l'aimais déjà tant que toutes les cinq minutes il me fallait la relire, l'embrasser. Alors, je connus mon bonheur" (66).

Ni l'oralité, ni l'analité dans laquelle elle se renverse, n'ont ici cours; si la signature, la devise, la figure appartenaient encore à ce registre, elles sont à présent écartées par le contenu même de la lettre, qui seul possède cette vertu de dessiner l'image de l'autre telle qu'on ne l'attendait pas, créant ainsi, au seuil du visage, "un autre Monde". Les relations, à partir de là, seront de plus en plus d'ordre exclusivement épistolaire. Une fois rétabli, le Narrateur se rend d'abord régulièrement aux goûters de Gilberte, mais, après une brouille, il décide de n'y plus aller, à moins qu'elle n'en fasse l'expresse demande. La correspondance toutefois subsiste, et le Narrateur accumule les brouillons d'une lettre contradictoire, où il donne libre cours à sa fureur et s'emporte, tout en prévoyant des mots plus réservés, auxquels son amie pourrait au besoin "accrocher une réconciliation" (67). Lorsqu'elle finit par lui accorder des rendez-vous, il refuse toujours à la dernière minute. Ruses et mensonges apparaissent à nouveau, au point de se transformer en réalité: "La raison que je donnais maintenant dans mes lettres à Gilberte, de mon refus de la voir, c'était une allusion à quelque mystérieux malentendu, parfaitement fictif, qu'il y aurait eu entre elle et moi et sur lequel j'avais espéré d'abord que Gilberte me demanderait des explications (...) Gilberte n'ayant pas mis en doute ni cherché à connaître ce malentendu, il devint pour moi quelque chose de

réel auquel je me référais dans chaque lettre" (68). Au contrat tacite succède bientôt l'accord explicite: cessant "de s'en tenir à la prétention", au silence, Gilberte finit par adopter le point de vue erroné, consolidant ainsi définitivement une fiction que le Narrateur n'avait mis en place que pour qu'elle soit par elle contredite. Le simulacre aura eu raison de la correspondance en se transformant en réalité nouvelle. S'écrivant au passé, ne s'écrivant bientôt plus, la correspondance s'essouffle. Comme il couvrait jadis ses cahiers du nom de la jeune fille, transformant les pages en autant de lettres, le Narrateur s'arrange à présent de ces mêmes lettres comme s'il s'agissait "d'un ennuyeux devoir de classe" (69).

### **La Boîte postale**

Les signes amoureux font partie d'un apprentissage plus général, qui englobe également la pratique épistolaire: loin de n'être qu'un simple support à l'expression du désir, la lettre désigne l'espace dans lequel s'accomplit cet apprentissage. Il est le lieu à partir duquel ces signes sont interprétés. Une part essentielle de la Recherche amoureuse se base sur l'effet d'une similitude: celle qui, à des années d'intervalle, rapproche et associe Gilberte et Albertine. De l'une à l'autre, quelque chose se répète, et tout autant induit l'écart: "Ainsi mon amour pour Albertine, et tel qu'il en différa, était déjà inscrit dans mon amour pour Gilberte" (70). Déjà entre les seuls noms propres des deux jeunes filles plus d'une correspondance s'impose: Swann est d'une façon contenu dans Simonet, tout le problème des Simonet étant de préserver la graphie contre le double jambage - à la différence de "Swann", leur nom ne prend qu'un "n", le Narrateur, quant à lui, en mettrait volontiers, et tout naturellement, deux, tant le nom évoque celui de Gilberte Swann. "Ce nom de Simonet que j'avais déjà entendu sur la plage, si on m'avait demandé de l'écrire, je l'aurais orthographié avec deux n, ne me doutant pas de l'importance que cette famille attachait à n'en posséder qu'un seul" (71). On vient

de s'en apercevoir: le nom, avant d'être écrit ou lu, est d'abord entendu, comme cela avait été le cas déjà pour le nom de Gilberte. Mais c'est à présent le nom propre et non le prénom qui est saisi au vol. Le nom de la jeune fille est d'abord proféré en son absence par quelque tiers: "J'avais entendu une dame dire sur la digue: "C'est une amie de la petite Simonet" (...) J'ai souvent cherché depuis à me rappeler comment avait résonné pour moi sur la plage ce nom de Simonet, encore incertain alors dans sa forme que j'avais mal distinguée, et aussi quant à sa signification, à la désignation par lui de telle personne ou de telle autre" (72). Un nom saisi au vol, qui ne va pas à la personne qu'elle désigne: absente, Albertine est utilisée comme point de référence pour désigner une amie par ailleurs anonyme. A travers cette désignation à vide, un effet de bande, de groupe est d'emblée posé. Et peu à peu le nom vide est mis en rapport avec tel visage récemment perçu à l'intérieur d'un groupe de jeunes filles - "nébuleuse indistincte et lactée", qui ne cessera de se préciser, et l'appellation lointaine corrélée à l'une des personnes de la petite bande: "Je ne sais pourquoi je me dis dès le premier jour que le nom de Simonet devait être celui d'une des jeunes filles" (73). Fort de cette conclusion, le Narrateur va soumettre l'hypothétique jeune fille à de véritables procédures policières: elle fait l'objet d'une enquête serrée, d'une vraie recherche: le Narrateur se fait apporter, dès que rentré à son hôtel, la liste des noms qu'il parcourt aussitôt: "Ce ne fut pas sans un léger choc au coeur qu'à la première page de la liste des étrangers, j'aperçus les mots: 'Simonet et famille'" (74). La dialectique de l'appropriation du nom n'est ici pas différente de celle qui caractérisait la saisie progressive du nom de Gilberte: profération par un tiers, ensuite durcissement du nom (dont "les lettres sont à chaque seconde plus profondément gravées en nous"), enfin inscription, frauduleusement accaparée: le nom en caractères écrits est toujours volé, dérobé.

Posséder d'une femme l'adresse, c'est la posséder à moitié. Albertine est une destinataire possible, dès lors que son nom, son adresse sont entre les mains du Narrateur. Elle n'est plus à l'abri de ses lettres (75). C'est un billet toutefois, et non une lettre dûment postée qui

va inaugurer les amours d'Albertine et du Narrateur. Mais selon le principe d'enchaînement épistolaire, ce billet prend place à la fin d'un précipité postal, vient conclure une séance de lecture de lettres. Albertine, à ce stade, n'est pas dissociée encore du groupe de jeunes filles. Elle se définit d'ailleurs moins comme destinataire que comme réceptrice. S'il lui arrive d'écrire, elle est d'abord messagère ou destinataire. On dirait d'elle une boîte aux lettres: elle a les poches remplies de petits mots, qu'elle distribue autour d'elle, à tour de bras. Une amie décide-t-elle de sortir du groupe pour un moment, c'est à Albertine qu'elle choisit d'écrire: "Albertine montra la lettre qu'elle (...) avait reçue, lettre destinée par Gisèle à donner des nouvelles de son voyage et de son arrivée à la petite bande" (76). Comme, dans Proust, les événements arrivent toujours deux fois, ou sont racontés en deux fois, un même scénario ne tarde pas à se répéter, quelques jours plus tard: "Il faut, dit-elle, que je vous montre la lettre que Gisèle m'a écrite ce matin. Je suis folle, je l'ai dans ma poche" (77). Cependant un troisième moment vient interrompre cette lecture; au lieu que de sortir la lettre de sa poche, Albertine demande si l'une des jeunes filles peut lui prêter un crayon, du papier: "Après s'être appliquée à bien tracer chaque lettre, le papier appuyé à ses genoux, elle me l'avait passé en disant: "faites attention qu'on ne voie pas". Alors je l'avais déplié et j'avais lu ces mots qu'elle m'avait écrits: "Je vous aime bien""(78). C'est à partir de cette petite phrase que le Narrateur décide d'avoir avec elle son "roman". Il y a lieu toutefois d'atténuer son euphorie: car s'il arrive à Albertine d'écrire un mot, c'est encore d'une façon subordonnée à sa qualité d'intermédiaire: non seulement elle ne dispose pas des outils que requiert la rédaction d'une lettre, mais de plus elle désavoue publiquement son emploi et revient ainsi à sa première fonction de lectrice "Au lieu d'écrire des bêtises (...) il faut que je vous montre la lettre" (79). Le "roman" que se forme le Narrateur à partir de ce petit mot, à la fois aveu et jeu de société, paraît d'emblée hypothéqué: la correspondance avec Albertine ne cessera plus d'être bordée par des lettres féminines, comme ici ce petit mot non seulement échangé à l'intérieur du cercle de filles, mais tracé en quelque sorte collectivement: l'une fournissant le papier,

une autre le crayon, une dernière le rédigeant.

La lettre qu'Albertine décide enfin de lire à l'attention de toutes n'est pas à proprement parler une lettre, Gisèle ayant envoyé la copie d'une composition afin qu'elles en débattent. Mais par raccroc, c'est la composition qui est une lettre, quoique fictive: "Sophocle écrit des Enfers à Racine pour le consoler de l'insuccès d'Athalie" a été préféré comme sujet à cette autre lettre, tout aussi fictive, mais plus féminine et, singulièrement, plus rapprochée du Narrateur, dans laquelle Mme de Sévigné exprime son regret à Mme de Lafayette que celle-ci n'ait pu assister à la première d'Esther. Soumise à la discussion, la pseudo-lettre envoyée à la place d'une vraie est entièrement modifiée. L'une des amies corrige à un point tel l'exercice littéraire qu'il ne subsiste rien de l'originale copie. S'éloignant dans une version de plus en plus éthérée, idéale et fictive, la lettre, dans ses trois moments, n'aura en somme été qu'un amusement, qu'un jeu: au pis, un exercice scolaire. Pour un long moment, il ne sera plus, entre Albertine et le Narrateur, question de lettres.

On a coutume d'associer la conversation et la présence, de mettre en rapport l'absence et la lettre, d'opposer enfin l'entretien à l'épistolaire comme on distingue la proximité de la distance. Ces notions toutefois, comme l'a bien démontré G. Deleuze (80), ne structurent qu'imparfaitement l'espace relationnel proustien. L'un des volumes de la Recherche a pour titre *La Prisonnière*: désignant Albertine, il renvoie à l'imaginaire même de la saisie amoureuse chez Proust: se réalise de la sorte un rapport mixte, fait de présence et d'absence, dans lequel interviennent aussi bien le dialogue que le recours aux lettres; il y a contiguïté et distance, séparation et proximité. Il existe cependant une troisième voie, un moyen terme, qui dépasse les paradoxes et contradictions de la solution mixte, qui réalise à la fois ce à quoi l'échange de billets et l'échange sur le vif ne parviennent qu'avec difficulté. C'est le sommeil de l'autre, auquel on assiste: un enfermement dans l'enfermement. La relation avec Albertine est l'histoire d'un long sommeil, entrecoupé de réveils brusques. Il ne suffit pas de séquestrer l'autre, d'organiser autour de lui tout un

enfermement: prisonnière, il arrive qu'Albertine s'évade, quand bien même des lettres aussitôt dépêchées ne manquent pas de la rappeler. En fuite ou en voyage, Albertine, distributrice chevronnée, submerge en même temps le Narrateur sous un flot de mots, l'inonde sous une "pluie de cartes postales" (81): courts messages en rapport avec la jalousie qu'elle lui connaît, mais qui loin d'adoucir le mal, au contraire l'alimentent et le ravivent. Comment ne pas deviner, derrière les mots de la lettre, "la présence de plaisirs, d'êtres qu'elle m'aurait préférés"? Au lieu d'apaiser, de tels envois livrent le Narrateur à d'interminables déchiffrages à d'infinies interprétations. Las des ruses, des mensonges d'Albertine, le Narrateur la fait suivre dans ses déplacements par un tiers: le chauffeur cependant est de connivence avec elle et ment à son tour. Les cartes postales qu'ils envoient sont alors un nouveau tourment. Mais leur absence aussi torture: l'angoisse est décuplée et l'amour relancé, lorsque, lui ayant promis un mot, elle ne donne aucun signe. Elle est alors semblable à ces gens qui "oublient d'emporter la lettre que nous leur avons confiée et d'où notre avenir dépend" (82). Que ce soit par son abondance ou par sa rareté, le courrier cristallise la jalousie. Aussi bien s'agit-il de limiter le plus possible les occasions épistolaires: séquestrer, donc, emprisonner. Cependant, la présence continue de l'autre n'est pas sans danger non plus: l'autre y joue sa mine et cache son vrai visage, tout en m'empêchant d'être et en m'imposant son regard. Il faut donc, un mode de communication oblique. Albertine réside dans une chambre contigue à celle de son amant, qui la retient ainsi dans une proximité relative. "L'idéal des lettres chez Proust consiste en petits billets glissés sous la porte" (83): ils réintroduisent dans cette contiguïté un peu de distance, ils insoufflent un peu d'air dans l'étouffante co-présence. S'ils sont "l'idéal des lettres", ils sont loin de constituer l'idéal de la relation: l'idéal est en effet contenu dans l'endormissement, qui est toujours co-apparition de la présence et de l'absence.

Mieux qu'une lettre, le sommeil de celle qu'on veille et surveille réalise, selon Proust, "la possibilité de l'amour" (84). Sans doute le sommeil est-il l'état de fiction par excellence, puisqu'on peut le

simuler; mais en même temps il livre des signes à l'état pur, des émanations virtuellement contenues dans un être qui n'affleurent que dans cette fusion d'absence et de présence: "Seul, je pouvais penser à elle, mais elle me manquait, je ne la possédais pas; présente, je lui parlais, mais étais trop absent de moi-même pour pouvoir penser. Quand elle dormait, je n'avais plus à parler, je savais que je n'étais plus regardé par elle, je n'avais plus besoin de vivre à la surface de moi-même" (85). C'est aussi qu'il vit tout autant à la surface de l'autre, dont il assure enfin la maîtrise, dont il accomplit la possession. Dès qu'endormie, Albertine est deux fois prisonnière: "Son moi ne s'échappait pas à tous moments, comme quand nous causions, par les issues de la pensée inavouée et du regard" (86). Singulièrement, écartée de la scène idéale, la lettre refait ici surface: car si le sommeil est considéré par le Narrateur comme particulièrement favorable à l'interprétation et à la traduction des secrets de l'autre, ces secrets sont comme autant de lettres contenues par celle qu'on contemple. Le sommeil, en d'autres mots, se fonde sur un simulacre épistolaire: la lettre est sa métaphore ultime. L'endormissement d'autrui apparente celui-ci à un texte, le pose en lettre. Le Narrateur opère une lecture d'Albertine, assoupie, et la lit avec d'autant plus de facilité qu'elle ne peut pas l'observer en retour: exclu du rêve, du sommeil, il est dans la position du tiers: l'interprétant. Tel un vampire, il peut, sans l'ombre d'une résistance, boire son souffle à défaut de son sang (87). Elle est devenue cette lettre qu'on peut enfin attoucher, embrasser. L'absence dans laquelle est la jeune fille fait se lever sur son visage le fantôme d'Albertine: une Albertine que la vie à l'état d'éveil ne permet pas d'être. Et tout comme une suite de lettres crée un être nouveau, dessine "une image assez différente de la personne qu'on connaît pour qu'elle constitue une deuxième personnalité" (88), une seconde personne émane du sommeil.

Déjà la première lettre de Gilberte (reçue au lit, précisons ce lien de la lettre et du sommeil), avait suscité cette image d'une autre Gilberte. L'emboîtement est, dans le cas d'Albertine, plus complexe. Comme dans ces boîtes contenant des boîtes toujours plus petites (89), Albertine fait se succéder les enveloppements. Elle-même contenue dans

la chambre qui la tient enfermée, Albertine est comme une boîte aux lettres, toujours sur le point de céder une missive: un mot semble naître où elle regarde. Et ces lettres elles-mêmes ont des contenus qui rendent infinie la dérive du sens. Mais ce que le sommeil réalise c'est tout un devenir-lettre d'Albertine. On se rappelle que l'animalité de l'échange avec Gilberte s'était jouée à travers le plaisir solitaire du Narrateur. Or, le sommeil est également un moment érotique: et le Narrateur, pressant sa jambe contre celle d'Albertine, et enhardi par son assoupissement, mène à son terme un "plaisir" que celle-ci ne peut deviner. C'est précisément à cet endroit du récit, lorsque le Narrateur avoue la nature du plaisir pris au sommeil de la jeune fille, qu'intervient la référence à la lettre comme métaphore de son corps: "Quelque fois, quand elle avait trop chaud, elle ôtait, dormant déjà presque, son kimono, qu'elle jetait sur un fauteuil. Pendant qu'elle dormait, je me disais que toutes ses lettres étaient dans la poche intérieure de ce kimono, où elle les mettait toujours. Une signature, un rendez-vous donné eût suffi pour prouver un mensonge ou dissiper un soupçon" (90). Sans doute n'y a-t-il d'abord que rapprochement du corps et de la lettre, à travers l'objet tiers du kimono; mais déjà le vêtement agit comme une enveloppe qui recouvre à la fois le corps et la lettre, et transforme ainsi la nudité d'Albertine en un texte concurrentiel. Quelle lettre choisir? "Tout doucement, me re tournant sans cesse pour voir si Albertine ne s'éveillait pas, j'allais jusqu'au fauteuil. Là, je m'arrêtais, je restais longtemps à regarder le kimono, comme j'étais resté longtemps à regarder Albertine" (91). On évaluera à sa juste mesure la portée de ce "comme", qui installe entre Albertine et la lettre une curieuse similitude. Dans ce va-et-vient incessant de l'une à l'autre, cette hésitation du regard, se déploie un véritable devenir-lettre d'Albertine. Autant le corps de la jeune fille demeurerait inviolé, le Narrateur ne prenant son plaisir que solitairement, autant la lettre elle-même demeure interdite: "Jamais je n'ai touché au kimono, mis ma main dans la poche, regardé les lettres", mais, revenant vers elle, "me remettais à la regarder dormir, elle qui ne disait rien, alors que je voyais sur un bras du fauteuil ce kimono qui peut-être m'eût dit bien des choses" (92). La lettre reste défendue, intouchable comme un sexe. Tout se passe comme



si la jeune fille, en se dévêtant, en se séparant du kimono, et des lettres qu'il contenait, s'était en même temps séparé de son propre sexe. Son corps ne serait alors silencieux que parce qu'il s'est mis ailleurs à parler, sa nudité se signalant dans son signe contraire, ce bout d'étoffe enveloppant les lettres qui à leur tour exhibent une seconde nudité: le haut-parler des lettres disant à la fin l'autre côté du désir.

C'est indissociablement que les lettres défendues dessinent un autre corps, et que le corps d'Albertine devient lui-même une lettre, auquel il ne manque que la parole. Mais ce corps n'est pas toujours enveloppé de silence, il arrive qu'Albertine parle dans son profond sommeil et que des mots, des phrases entières s'échappent de ses rêves les plus intimes, composant de la sorte "la conversation sans alliage, l'intimité secrète d'un pur amour" (93). Paroles familières et mots tendres, dont le Narrateur ne s'inquiète pas de savoir si'ils désignent "quelque personne inconnue" (94), avec laquelle Albertine serait en correspondance, mais qu'il se contente d'accueillir comme on reçoit une lettre. Au plaisir de voir sommeiller Albertine, un autre plaisir succède qui met fin au premier: "celui de la voir s'éveiller" (95). Ne dirait-on pas qu'elle se réveille comme s'ouvre une lettre? Recouvrant peu à peu l'usage de la parole en s'extrayant de ses rêves, elle n'en continue pas moins de se conduire en "lettre", s'exprimant sur un mode épistolaire, comme lorsqu'au début d'une épître, on interpelle quelqu'un. "Elle retrouvait la parole, elle disait: "Mon", ou "Mon chéri", suivis l'un ou l'autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre, eût fait: "Mon Marcel", "Mon chéri Marcel" (96). Il n'est dans toute la Recherche, à une exception près, pas d'autre endroit où apparaisse un peu du nom de l'auteur, non sans d'innombrables précautions, d'ailleurs. L'autre occurrence du prénom d'auteur intervient très précisément dans une lettre, adressée par Albertine, et qui commence par ces mots: "Mon chéri et cher Marcel" (97). Regroupant ainsi le double mode d'énonciation du réveil, l'apostrophe épistolaire souligne à quel point toute parole d'Albertine est "lettrée", à quel point elle ne s'exprime que sur le mode de la lettre. C'est bien en massive que le sommeil la transfor-

maint, qu'ausitôt réveillée elle se met à déclamer. Sous les draps qui l'enveloppent gît un sac postal. Ote-t-elle ses vêtements? Au lieu de la nudité, c'est une lettre qui surgit: "J'aurais voulu non pas arracher sa robe pour voir son corps, mais à travers son corps, voir tout ce bloc-notes de ses souvenirs et de ses prochains et ardents rendez-vous" (98). Si l'être aimé est toujours une énigme, cette énigme se présente sous la forme d'un texte, à traduire, à déchiffrer. Mais ce texte lui-même se présente, chez Proust, de façon prédilective, sous la forme d'une lettre. Emprisonner l'autre c'est alors, idéalement, l'envelopper, le mettre en boîte et sous cachet, en faire une lettre qu'on n'arrêtera plus de se destiner, dont on pourra à loisir développer toutes les phrases, toutes les lignes, interpréter tous les signes. Déjà lors de sa première visite au domicile du Narrateur, Albertine était, par des voies encore détournées, il est vrai, associée à la lettre. A peine la jeune fille s'est-elle étendue sur le lit du héros, prête à céder un baiser, que la porte s'ouvre et qu'apparaît Françoise, telle une mère soupçonneuse. Sans doute savait-elle d'avance ce qu'elle allait découvrir en faisant ainsi irruption: elle devine tout. En voulant illustrer le pouvoir de la gouvernante, le Narrateur rapporte toute la séquence de la découverte d'Albertine frauduleusement introduite à la découverte d'une lettre qu'il n'aurait pas fallu que Françoise perçoive: "Ainsi quand il m'arrivait de laisser par mégarde, sur ma table, au milieu d'autres lettres, une certaine qu'il n'eût pas fallu qu'elle vit, par exemple parce qu'il y était parlé d'elle avec une malveillance qui en supposait une aussi grande à son égard chez le destinataire que chez l'expéditeur, le soir (...) le document compromettant(était) placé par elle tout en dessus, presque à part, en une évidence qui était un langage" (99). Dans cette scène, qui n'est pas sans évoquer *La Lettre volée* de Poe, la présence illicite ou inconvenante d'Albertine est automatiquement convertie en termes épistolaires: elle est comme une lettre qu'il n'aurait pas fallu qu'on découvre. C'est dans cette même scène que se produit le fameux baiser: mais avant que d'être échangé il est d'abord monnayé en termes d'écriture. Voulant différer le baiser, le Narrateur exige un "bon pour un baiser", qu'Albertine est toute prête à signer; l'embrasement aura d'abord mimé le rituel d'un billet doux. Ajoutons, pour

compléter cette séquence, qu'à peine Albertine partie, Françoise fait son entrée à nouveau: une lettre à la main, cette fois-ci, comme s'il y avait lieu de substituer à l'étrange présence d'Albertine, une lettre venant d'une autre (100).

Ailleurs, afin d'illustrer à quel point Albertine est insaisissable et multiple - un pur "être de fuite" - le Narrateur aura recours une fois de plus à la figure épistolaire: "Albertine faisait partie de ce genre de personnes à qui la concierge promet à votre porteur de remettre la lettre quand elle rentrera - jusqu'au jour où vous apercevez que c'est précisément elle, la personne rencontrée au dehors et à laquelle vous vous êtes permis d'écrire, qui est la concierge" (101). Etant à la fois celle qui remet, qui distribue le courrier et celle qui est censée l'accepter, Albertine demeure une destination peu sûre. Elle brouille d'autant plus les postes, qu'elle multiplie les envois, faisant en sorte que, rentrant chez lui, le Narrateur trouve à sa porte tantôt une carte, tantôt un télégramme, alors qu'ils viennent tout juste de se quitter. Petites drogues ou tranquillisants, qui ravivent le mal autant qu'ils l'adoucissent: c'est en eux, répétés sans cesse, que se présente un long adieu. Toute lettre est hantée par la rupture qui s'y profile, et qu'elle contient en filigrane. Sans cesse vouée à nier la séparation, la lettre pour finir très logiquement la concrétise. Lorsqu'Albertine décide de quitter les lieux de son enfermement et de rompre de façon définitive avec son geôlier, son départ, sa disparition se ponctuent bien évidemment d'une lettre: elle laisse un mot à sa place, substitutivement. Une lettre de rupture, dont le Narrateur, après lecture, peut conclure seulement qu'elle "ne signifie rien" (102). Sans doute, estime encore le Narrateur, "elle devait depuis quelque temps entretenir des relations écrites ou verbales, par messenger, avec tel homme ou telle femme, attendre tel signal" (103): car assurément, il ne peut s'imaginer qu'elle soit partie autrement que sur injonction épistolaire.

Le circuit de la lettre est loin cependant de se boucler, et l'histoire d'amour qu'elle enclôt loin de s'achever. A peine Albertine l'a-t-elle abandonnée, que le Narrateur projette "une lettre d'adieux";

celle-ci ne sera pas telle que ses sentiments la lui inspirent, mais telle que la dictent ses calculs; ces mêmes calculs lui feront encore abandonner ce projet, lorsqu'il mesure que, quoique feinte, la lettre pourrait être reçue pour vraie. Se développe alors, à la place de la lettre qu'il n'écrit pas, toute une stratégie complexe, faite d'hésitations, d'atermolements, de ruses, de craintes, de manipulations ayant pour seul but de ramener Albertine en fuite. Une double manoeuvre finit par se dégager de tout cela, éminemment contradictoire: il envoie son ami Saint-Loup pour indirectement faire pression sur elle; dans l'attente d'une réponse de sa part, c'est un télégramme d'Albertine qui lui parvient, où celle-ci affirme avoir percé à jour sa manoeuvre, tout en se disant prête à revenir. La machine épistolaire est alors bien en marche, et rien, pas même la mort, ne saurait l'arrêter. En réponse au télégramme, seconde manoeuvre, le Narrateur envoie une "lettre feinte", en dépit de la mauvaise expérience avec Gilberte (les mensonges devenant réalité); lettre mensongère, donc dans laquelle il contredit son vœu le plus cher: il ne désire pas son retour. La logique qui la conduit est on ne peut plus retorse et fonctionne par antiphrases: "C'était parce que je voulais absolument qu'elle revînt dans les huit jours que je lui disais: "Adieu pour toujours" (104). A peine l'a-t-il close et confiée à Françoise, que le remords le saisit; supputant les chances d'une lecture conforme et craignant "une réponse négative", il mesure trop tard l'étendue de son geste et les effets qu'il produira. Par bonheur la lettre n'était pas partie, il peut donc la changer encore - Françoise étant revenue: "Elle ne savait pas avec combien de timbres elle devait l'affranchir. Mais aussitôt je changeai d'avis; je souhaitais qu'Albertine ne revînt pas, mais je voulais que cette décision vînt d'elle pour mettre fin à mon anxiété, et je voulus rendre la lettre à Françoise" (105). La réponse d'Albertine ne laissant rien présager, le Narrateur toujours hésitant entre la liberté et le mariage, décide de porter un grand coup. Pour couper court à ce retour, tantôt souhaité, tantôt repoussé, est à nouveau mise en place une double manoeuvre: une première lettre adressée à Andrée, amie d'Albertine, pour l'inviter à occuper la place de celle-ci; une seconde lettre, véritable chantage, qui avertit Albertine que sa place est prise. Mais à peine a-t-il commis cet acte

fourbe, qu'il s'en repent et en contredit la teneur par l'envoi d'un télégramme exigeant son retour, "à n'importe quelles conditions" (106). Albertine ne recevra jamais ce télégramme: à peine le Narrateur l'a-t-il envoyé, qu'il en reçoit un lui-même, annonçant qu'Albertine a succombé à la suite d'une chute de cheval (107). Ce véritable tourbillon postal - il faut préciser que les lettres qui concernent la rupture sont toutes reproduites in extenso, contrairement aux autres, qui le plus souvent n'étaient que rapportées -, cet emballement de l'appareil à lettres, se prolonge bien après la nouvelle de cette mort. Quoique décédée, Albertine n'en continue pas moins d'émettre. Le Narrateur vient à peine d'apprendre son décès, que Françoise lui apporte son courrier: "deux lettres de Mademoiselle Albertine" (108); écrites vraisemblablement tout juste avant sa chute, elles sont toutes antidatées: l'une consent à sa substitution par une amie, l'autre tente, en un dernier soubresaut, d'obtenir qu'il accepte qu'elle revienne auprès de lui. Ultime précipité de lettres, massives contradictoires et qui s'annulent mutuellement, la franchise postale ne précisant pas laquelle est mensongère, laquelle sincère.

La correspondance n'est pas finie pour autant, elle ne cesse même de s'amplifier posthument. Paradoxalement, la lettre prolonge l'existence, elle nie la mort qu'elle annonce cependant; par son biais des fantômes communiquent entre eux. Un étrange supplément vient s'ajouter, en effet, à cette longue séquence épistolaire. Cela se passe à Venise, où le héros est avec sa mère, à un moment, donc, où le travail du deuil est accompli. Rentrant à son hôtel, le Narrateur se fait remettre par son portier "une dépêche que l'employé du télégraphe était déjà venu trois fois pour (...) apporter": c'est qu'en raison de la mauvaise orthographe du nom du destinataire, "on demandait un accusé de réception" (109). Déjà l'adresse est fragilisée, le nom propre abîmé; le message est également malmené; il est deviné plus que lu. "sur un libellé rempli de mots mal transmis, je pus lire néanmoins: "Mon ami, vous me croyez morte, pardonnez-moi, je suis très vivante, je voudrais vous voir, vous parler mariage, quand revenez-vous? Tendrement Albertine" (110). L'invraisemblance est grande, la coïncidence énorme. Mais étant donné le peu de joie que lui cause la

nouvelle de cette extraordinaire résurrection, il rend le lendemain "la dépêche au portier de l'hôtel" (111), prétextant que celle-ci lui a été remise par erreur. Comme le portier hésite à reprendre un message déjà ouvert, le Narrateur le remet en poche, tout en se promettant d'agir comme s'il n'avait rien reçu.

A quelque temps de là, l'énigme finit par se résoudre. Au moment de quitter Venise en compagnie de sa mère, un portier lui remet trois lettres, dont une lui est adressée en personne: il ne l'ouvrira qu'installé dans le compartiment d'un train pris in extremis, et la lit pendant que sa mère est plongée dans son propre courrier; toutes les lettres parlent mariage. La sienne n'annonce rien moins que l'imminente noce de Gilberte, qui se plaint en même temps d'avoir télégraphié déjà la nouvelle, sans avoir eu de réponse en retour. C'est alors que le Narrateur comprend tout, l'énorme malentendu: il se révèle que la dépêche qu'il avait attribuée à Albertine, et qui témoignait qu'elle était encore en vie, provenait en réalité de Gilberte, dont l'écriture graphiquement originale avait très bien pu induire en erreur les employés de la poste: "La dépêche que j'avais reçue dernièrement et que j'avais crue d'Albertine, cette dépêche était de Gilberte. Comme l'originalité assez factice de l'écriture de Gilberte consistait principalement, quand elle écrivait une ligne, à faire figurer dans la ligne supérieure les barres de t qui avaient l'air de souligner les mots (...), il était tout naturel que l'employé du télégraphe eût lu les boucles d's ou d'y de la ligne supérieure comme un "ine" finissant le mot Gilberte" (112). Pour laborieux, invraisemblable et extraordinaire à la fois que cette coïncidence puisse paraître, il n'en reste pas moins que le service des Postes semble organisé à la façon d'un inconscient (113), en faisant de la sorte coïncider les deux séries de Swann et de Simonet, dont on se rappelle qu'une homographie les rapprochait aux yeux du Narrateur (double n). La correspondance épistolaire reposait en fait sur une correspondance onomastique. Gilberte, d'une certaine façon, n'aura jamais signé que du nom d'Albertine: dans la première lettre que le Narrateur reçoit d'elle, Françoise se refuse de reconnaître le nom de Gilberte, "parce que le G historié, appuyé sur un i sans point avait l'air d'un A, tandis que la dernière était

indéfiniment prolongée à l'aide d'un paragraphe dentelé" (114). Près de dix volumes séparent ces deux occurrences: la coïncidence est pour le moins "téléphonée", forcée de loin. Gilberte annonce Albertine qui la répète. On ne saurait mieux illustrer la circularité du trajet de la lettre. La nouvelle qui fait confluer l'une dans l'autre les deux jeunes filles, reste entièrement contenue dans ce cercle, effacée qu'elle est par les propos mondains que la mère tient à son fils, noyée par ces autres nouvelles que sont les mariages. Exit l'épistolaire.

### Le Retour de l'hymen

Il n'est pas indifférent que ce soit par un double hymen que se solde la fin des séries épistolaires dans la Recherche. La lettre d'amour est un genre avant tout célibataire: elle occupe essentiellement l'intervalle qui sépare une première rencontre de la présence continue assurée par la conjugalité. Le mariage met un terme au déferlement épistolaire aussi sûrement qu'une rupture, et les correspondances témoignent abondamment de ce phénomène: les lettres de ménage sont d'une autre nature. Mais si la lettre s'achemine le plus naturellement vers le mariage, il arrive aussi que le rapport épistolaire se pervertisse, et que les lettres soient détournées de ce but. Apparaît alors la figure de l'éternel fiancé: Kierkegaard et Kafka, chacun d'une manière qui leur est propre, font de la lettre un exercice de précipitation ou d'atermolement: la lettre a pour office de différer un rapport conjugal, qu'en même temps elle vise. Alors que chez Kierkegaard les fiançailles elles-mêmes détiennent en elles le principe de rupture, dont il faut que la jeune fille découvre elle-même l'inéluctabilité - le fiancé demeurant libre: libre "comme auparavant j'étais prisonnier et mon propre geôlier" (115), écrit-il à Régine -, chez Kafka, c'est la séparation, l'absence, la distance qui sont sans cesse amplifiées et qui rendent impossible le rapport - le fiancé étant devenu prisonnier de la lettre qui l'enferme.

Quant à Proust, la négation de la conjugalité passe non pas par la distance, mais "par un rapprochement excessif" (116), une "proximité carcérale" qui fait de la jeune fille une prisonnière, et de l'amant un "geôlier". Trois méthodes, trois façons de différer le rapport conjugal, trois variations, enfin, sur le perversissement de l'appareil à lettres: celles-ci n'auront jamais fonctionné autant à la façon d'une "machine célibataire". Lorsque le Narrateur remet une seconde fois à Françoise sa lettre d'adieux à Albertine, le texte ne recense pas moins de trois fois ce geste: "je rendis"; comme si la lettre était un objet brûlant, auquel en même temps on adhère. Chez Proust, la lettre est toujours un objet transitionnel: elle va et vient, toujours en circulation, et fait ainsi communiquer deux mondes. Dans la Recherche, l'épistolaire est sans cesse associé à des phénomènes de seuils: vitres et fenêtres dans *Un Amour de Swann*; portes et portiers; marges et limites; marches d'hôtel; liminarités des chambres et des lieux: offices et paliers. La lettre est l'"entre": même en souffrance, elle est encore mobile, et tient le milieu, se réajuste entre deux postes, entre deux termes, à condition de ne pas être ouverte. La lettre n'est pleinement un seuil qu'à force de demeurer close. Elle est alors objet et non plus message: une boîte entrouverte? Mieux encore, un pli, un voile, un tissu, une peau. C'est un bout de la pellicule de l'autre, greffée sur soi; aussi bien la lettre est-elle associée au vêtement, au drap qui recouvre le corps: "Avec une lettre, c'est un peu comme si j'avais une robe (dit-elle) - sans rien dessous" (117): puisse-t-elle glisser ma lettre entre ses seins. Peau contre peau. Trois scènes, dans la Recherche actualisent ce lien du corps et de la lettre, du désir de la lettre comme objet clos et du désir de l'autre, comme sujet défendu. Ce sont la lettre vitrée d'Odette, à travers laquelle Swann découvre la jouissance frauduleuse de son amie; la lettre au père que Gilberte refuse au héros, et qu'elle ne cède qu'après que celui-ci ait répandu son plaisir; l'incessante oscillation du Narrateur entre la nudité d'Albertine à laquelle il se frotte, et les lettres dans le kimono qu'il ne lira pas. On observe à chaque fois que la lettre se mêle au corps, et qu'elle est désirée à travers ce corps. La lettre se substitue donc à l'acte sexuel, et diffère le



rapport: tout au plus y a-t-il un plaisir goûté en solitaire, à l'insu de l'autre. Tout se passe comme si la lettre définissait le dedans et le dehors de la femme: c'est l'hymen qu'elle désigne, la fleur à l'ombre des jeunes filles. C'est ce seuil qu'elle allégorise, tant la lettre est chose féminine. Poe ne s'y était pas trompé, qui plaçait déjà la lettre entre le jambage d'une cheminée, pour que l'y vienne cueillir le détective (118). A condition d'être scellée, la lettre est une pure enveloppe, voile en même temps que transparence: "L'hymen n'a lieu que quand il n'a pas lieu, quand rien ne se passe vraiment, quand il y a consommation sans violence, ou violence sans coup, ou coup sans marque" (119), en un mot hymen il y a "quand le voile est déchiré sans l'être". Cette logique paradoxale semble bien être à l'origine de tout ce qui, dans la Recherche, se destine et s'envoie. Une logique de l'enveloppement et du pli, du repli, sous-jacente à tout acte d'adressement, et qui précéderait ainsi l'accomplissement narratif qui en est effectué. La lettre-écran et le voyeurisme de Swann, la lettre arrachée à Gilberte au moment de l'effusion, et l'analité qui la fonde, le devenir-lettre d'Albertine définiraient ainsi trois types d'investissement pervers, trois façons de contourner l'hymen, de différer le rapport sexuel. Proust hyménographe: aimer c'est traverser la lettre. Ne dirait-on pas, avec lui, que c'est en s'éloignant de l'amour, que la lettre, le plus sûrement, y mène?

L'épistolaire proustien est le signe même d'une réversibilité générale: des postes assignés, du sens signifié, des noms qui signent. Un indécidable affecte la lettre, un semblant la conditionne, à l'un au moins de ces trois niveaux: l'assignation, le signe, la signature. Tantôt l'adresse est fausse et la lettre parvient en des mains étrangères; tantôt le message est mal décodé et le malentendu donne lieu à une série d'actions qui auraient pu être évitées; tantôt enfin, la signature est illisible et la confusion s'installe entre les identités. Plus généralement encore la lettre n'existe que par ses retombées sur l'expéditeur, ses retours à l'envoyeur - toujours maléfiques et imprévisibles. La stratégie épistolaire se retourne contre qui la manipule, annule le sujet et le débilite sous forme de tiers. Le cycle infernal, tel que la Recherche en agence les composantes - elles-mêmes

concaténées selon un principe sériel (120) - est bien le suivant: on apprête un appareil à lettres en prévision de la cession d'autrui, et c'est soi qu'on finit par détraquer; la machine, inmanquablement, assujettit à la fin celui qui en disposait à des fins de conquête. Double modalité de ce retour sur soi annihilateur: façon Gilberte - la correspondance finit par s'enliser dans un jeu de "cache-cache", où les deux partis engagés composent à l'endroit l'un de l'autre, et n'échangent plus qu'au niveau de leurs doubles (deux troisièmes personnes). Une espèce d'autonomie des lettres s'acquiert de la sorte, qui se correspondent par habitude, "s'écho-répondent" jusqu'à épuisement; des êtres purement fictifs s'entretiennent, autour d'un "malentendu fictif", mais de plus en plus réel, sans que plus rien ne passe des sujets proprement dits. Ou bien, l'exemple d'Odette, d'Albertine également - l'histoire s'achève par un extraordinaire retour de courrier, l'amoureux s'étant lancé dans des enquêtes et des recherches relatives à la vie privée de l'être aimé. Alors que la liaison entre Odette et Swann ne donne plus lieu qu'à des lettres d'excuses réciproques (121), l'amour de Swann, sa jalousie, sont brusquement relancés par une lettre anonyme "qui lui disait qu'Odette avait été la maîtresse d'innombrables hommes (...), de femmes, et qu'elle fréquentait les maisons de passe" (122). Inquiété par cette lettre délatrice, Swann met sur pied une vaste enquête dans ces milieux de déperdition, dans laquelle il finit par se perdre. Dans le cas d'Albertine également, des lettres tierces viennent informer l'amant de la vie cachée de l'être aimé: des émissaires sont envoyés, dont les rapports détruisent tout ce qu'a pu écrire Albertine. Intrigué, en effet, par son passé "gomorrhéen", le Narrateur délègue son serviteur qui lui retourne fidèlement les résultats de son enquête, les progrès de son investigation. On a déjà vu comment Kierkegaard chargeait un ami de lui confier, en son absence, tout ce qu'il pouvait apprendre au sujet de sa fiancée. Non moins, Kafka essayait d'obtenir par une amie de Felice des informations la concernant. Le tiers, qui n'a cessé de hanter la correspondance proustienne, surgit brusquement très matériellement à la fin des échanges: il a pour fonction d'annuler la vision de l'être aimé que ses lettres avaient produites. C'est en lui, donc, que réside leur sens ultime.

On a coutume de considérer que la littérature commence là où la lettre cesse de ne s'adresser qu'à une personne au singulier. L'élargissement de l'adresse serait constitutif de l'acte même d'écrire, mais cet élargissement contient aussi le risque de la perte même de toute adresse. Il se pourrait dès lors que la présence tout au long de la Recherche, d'éléments épistolaires agisse comme un garde-fou: cessant de s'adresser, Proust n'en continue pas moins de "border" son écriture par le simulacre d'une correspondance. Cependant la lettre, telle que la Recherche en assure la circulation demeure un exercice toujours incertain, dans lequel le risque même de l'écriture est sans cesse reposé. Les lettres n'arrivent pas, la livraison est problématisée, la réception dramatisée. Sans cesse se profile la menace d'une double destination. Un tiers est présent derrière chaque envoi. Cette "tier-cété" de la lettre proustienne, ce perversissement de l'acte correspondantiel, cette crise de l'adresse sont précisément les facteurs qui ouvrent l'épistolaire à la littérature.

#### NOTES

- (1) DELEUZE, G., *Proust et les signes*, Paris, P.U.F., 1971, p.9.
- (2) On songera, le plus communément, aux billets d'excuse.
- (3) Nous revoyons, pour l'ensemble de nos références, au texte intégral de *A la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1954 en trois volumes. Du côté de chez Swann, *A l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, forment le premier volume. *Le Côté de Guermantes*, *Sodome et Gomorrhe* constituent le second volume. Enfin, sont regroupés dans un dernier volume, *La Prisonnière*, *La Fugitive* (Albertine disparue), et *Le Temps retrouvé*.
- (4) PROUST, M., *Du côté de chez Swann*, p.193.

- (5) Ibid.
- (6) Ibid., p.194.
- (7) Ibid., p.195.
- (8) Ibid., p.199.
- (9) Ibid., p.222.
- (10) Ibid., p.223.
- (11) Ibid., p.197.
- (12) Ibid.
- (13) Ibid., p.221.
- (14) Ibid., p.226.
- (15) Ibid., p.273.
- (16) On se rappellera que la scène libertine, telle que l'agence Crébillon fils, comportait déjà une telle scène de voyeurisme (*Lettres de la Marquise*), avec un effet analogue de jalousie. Proust, libertin?
- (17) L'auteur usant, par ailleurs, d'une même métaphore pour qualifier sa propre Recherche.
- (18) PROUST, M., *Du côté de chez Swann*, p.274.
- (19) Ibid., p.281.
- (20) Ibid., p. 282.

- (21)Ibid.
- (22)Ibid.
- (23)Ibid.
- (24)BARTHES,R., **Idée de recherche**, in **Recherches sur Proust**, Paris, Seuil, Points, 1974.
- (25)PROUST, M., **Le Côté de Guermantes**, p.350.
- (26)Ibid., p.390.
- (27)Albertine disparue, p.426.
- (28)Ibid.
- (29)C'est dans sa "lettre" que la lettre se joue pour une bonne part.  
Voir à ce propos notre **Ce peut'Ecriture d'elle**, in **La Peinture du signe**, Colloque Barthes, Rapports/Het Franse Boek, 2, 1983, p. 114-124.
- (30)PROUST, M., **Albertine disparue**, p.426-427.
- (31)DELEUZE, G., **Image-mouvement**, Minuit, 1983, p.267.
- (32)La marquise était le modèle épistolaire de la mère, après avoir été celui de la grand-mère.
- (33)PROUST, M., **La Prisonnière**, p.152.
- (34)Ibid., p.157.
- (35)Du côté de chez Swann, p.28.

(36)Ibid., p.29.

(37)Ibid., p.31-32.

(38)C'est sur ce raccourci qu'une bonne part du livre d'Alain Buisine est construit. Celui-ci conclut: "Au total il n'aura fait qu'écrire à maman". (Proust et ses lettres, P.U.L., Ob-jet, 1983, p.127.)

(39)On excepte de l'oeuvre *Le Temps retrouvé*, qui fonctionne selon une toute autre économie. La lettre, de plus, y est fort rare. Comme l'a montré Deleuze, tout y est sous le signe de l'art, et non plus du monde ou de l'amour.

(40)PROUST, M., *Albertine disparue*, p.658.

(41)*Sodome et Gomorrhe*, p.839.

(42)Du côté de chez *Swann*, p.225.

(43)Ibid., p.141.

(44)Ibid., p.142.

(45)Ibid., p.394.

(46)Ibid., p.403.

(47)Ibid., p.403-404.

(48)Ibid., p.404.

(49)Ibid., p.400.

(50)Ibid., p.403.

(51)Ibid.

(52)Ibid.

(53)Ibid., p.409.

(54)A l'Ombre des jeunes filles en fleurs, p.488.

(55)Ibid., p.491.

(56)Ibid., p.492.

(57)Ibid., p.493.

(58)Ibid.

(59)Ibid., p.494.

(60)Si la lettre est dite chose féminine, c'est peut-être qu'elle se place ainsi, métaphoriquement, dans l'espace même de la féminité.

(61)PROUST, M., A l'Ombre des jeunes filles en fleurs, p.493.

(62)Ibid., p.499-500.

(63)Ibid., p.504.

(64)Ibid., p.500.

(65)Ibid.

(66)Ibid.

(67)Ibid., p.586.

(68)Ibid., p.632.

(69)Sodome et Gomorrhe, p.739.

(70)Le Temps retrouvé, 2, III, 904, cité par DELEUZE, G., Proust et les signes, p.82.

(71)PROUST, M., A l'Ombre des jeunes filles en fleurs, p.845.

(72)Ibid., p.800-801.

(73)Ibid., p.801.

(74)Ibid., p.807.

(75)Voir sur ce point Kafka, à Felice: "Comment je me suis procuré votre adresse? (...) Eh bien, je l'ai mendiée. Pour commencer on m'a nommé je ne sais quelle société anonyme, mais ça ne m'a pas plu. Ensuite j'ai obtenu l'adresse de votre appartement, d'abord sans, puis avec le numéro. Etant satisfait, je me suis à plus forte raison abstenu de vous écrire, car avoir l'adresse était déjà quelque chose"(Lettres à Felice, p.53.)

(76)PROUST, M., A l'Ombre des jeunes filles en fleurs, p.895.

(77)Ibid., p.911.

(78)Ibid.

(79)Ibid.

(80)Voir DELEUZE, G., GUATTARI, F., Kafka, 1975, p.60-63.

(81)PROUST, M., La Prisonnière, p.353.

(82)Ibid., p.107.



(83)DELEUZE, G., GUATTARI, F., **op.cit.**, p.63.

(84)PROUST, M., **La Prisonnière**, p.70.

(85)Ibid.

(86)Ibid.

(87)Sur le vampirisme par lettres, voir DELEUZE, G., GUATTARI, F.,  
**op.cit.**, p.56-60. Quant à la problématique du souffle, en rapport  
à l'épistolaire proustien, voir les très belles pages qu'y  
consacre A. Buisine, dans **Proust et ses lettres**, p.43-73.

(88)PROUST, M., **La Prisonnière**, p.72.

(89)Sur les emboîtements chez Proust, voir DELEUZE, G., **Proust et les  
signes**, p.126-143.

(90)PROUST, M., **La Prisonnière**, p.73.

(91)Ibid., p.74.

(92)Ibid.

(93)Ibid., p.115.

(94)Ibid., p.73.

(95)Ibid., p.74.

(96)Ibid., p.75.

(97)Ibid., p.157.

(98)Ibid., p.94.

(99) *Le Côté de Guermantes*, II, p.360.

(100) Cf. *ibid.*, p.370.

(101) *Sodome et Gomorrhe*, p.733.

(102) *Albertine disparue*, p.421.

(103) *Ibid.*, p.426.

(104) *Ibid.*, p.456.

(105) *Ibid.*, p.458.

(106) *Ibid.*, p.476.

(107) On se rappellera la petite figure emblématique dans le courrier de Gilberte, représentant un chevalier: comment ne pas croire qu'Albertine meurt de ce court-circuit entre les deux séries féminines? Désarçonnant.

(108) *Albertine disparue*, p.477.

(109) *Ibid.*, p.641.

(110) *Ibid.*

(111) *Ibid.*, p.645.

(112) *Ibid.*, p.656.

(113) Comme le rapporte F. Berthet, la poste dramatise la lettre, et "bombarde le privé du rapport, de hasards, de condensations (recevoir deux lettres le même jour), de syncopes ou retards, d'inversions chronologiques (recevoir la lettre du lundi

- avant celle du dimanche), d'insus (les lettres qui se perdent), etc.". La poste est structurée comme un inconscient (ou est-ce l'inverse?) (*L'Amour des lettres, Critique*, 367, 1977, p.1104).
- (114)PROUST, M., *A l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, p.502.
- (115)KIERKEGAARD, S., *Lettres à sa fiancée*, p.29.
- (116)DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Kafka*, p.63.
- (117)GRIVEL, Ch., *Lettre sur la lettre, m'étant adressée*.
- (118)Nous avons, dans ce travail, volontairement laissé de côté, la nouvelle de E.A.Poe, *La Lettre volée*, ainsi que le commentaire qu'en fit J. Lacan dans ses *Ecrits*, espérant de la sorte désacraliser ce texte par trop souvent érigé en modèle de toute circulation épistolaire.
- (119)DERRIDA, J., *La double Séance*, in *La Dissemination*, où, à travers Mallarmé, est interrogée la question de l'hyménographie.
- (120)Swann est présent déjà dans la scène du baiser maternel, Gilberte est dans le nom de son père, Albertine est sans cesse dérivée de Gilberte.
- (121)PROUST, M., *Du côté de chez Swann*, p.305.: "Il lui écrivait qu'étant très occupé, il ne pourrait la voir aucun des jours qu'il avait dit. Or une lettre d'elle, se croisant avec la sienne, le priaît précisément de déplacer un rendez-vous".
- (122)*Ibid.*, p.356.



## Le Tiers et la lettre

Dans notre avant-propos, nous rappelions comment la sémiologie s'était fondée sur un rapt, sur un menu larcin, lorsque pour établir le modèle de toute communication, elle utilisait l'image d'un message reliant tel destinataire à tel autre destinataire. Ce modèle, on l'a pu constater, n'est pas fait pour supporter la complexité réelle de l'échange épistolaire, plus particulièrement l'échange amoureux. Pour rendre compte de celui-ci, il a fallu introduire des catégories moins nettement tranchées, tant les stratégies en usage dans les textes considérés étaient raffinées, et leurs effets diversifiés. A coup sûr, elles ne se laissaient pas dériver de ce schéma que l'on prétendait universel. Une approche analytique des effets d'énonciation s'opposait ici à la généralisation abusive d'une figure idéalisée. Cette figure n'est pas sans incidence, cependant, sur le discours qui prévaut actuellement encore en matière d'épistolarité. Ainsi, la typologie, introduite il y a vingt ans maintenant par J. Rousset, dans *Forme et Signification* (1), et qui établit une série de distinctions entre diverses modalités épistolaires à l'intérieur du roman par lettres, repose-t-elle entièrement sur les présupposés du modèle jakobsonien. Rappelons-en quelques mots. Rousset distingue trois formes, trois modes épistolaires dans le roman. La suite à une voix, lors qu'aucune réponse n'est donnée, façon "portugaise" ou façon Crébillon, lors que ces réponses ne paraissent pas dans le portefeuille publié. Suivant une complexité croissante, vient alors le duo, peu en usage, et dont le modèle demeurent les Lettres d'Héloïse et d'Abélard, Enfin, ultime catégorie: la correspondance à voix multiples, l'oeuvre symphonique: Rousseau, Laclos. Dans l'ordre, donc: monologue, dialogue, polyphonie. Cependant, force est de constater qu'une telle approche demeure pure-

ment formelle; rien n'est dit sur le fonctionnement particulier de la lettre dans tel ou tel régime discursif. Comment concilier qu'à l'intérieur d'une même forme apparaissent des fonctionnements aussi dissimilables que l'épistolaire rousseauiste et les missives libertines des *Liaisons dangereuses*? De quelle façon justifier que les lettres de la Portugaise et celles de la Marquise, du seul fait de n'actualiser pas les réponses, se rapportent l'une à l'autre?

Il convient, ce nous semble, de différencier les fonctionnements épistolaires, selon la nature du sujet que les lettres comportent. Quelle est la structure d'énonciation qui est dominante? Quel type de sujet amoureux, désirant, prend-il la parole? Et selon quelles stratégies, quelles ruses, quel déploiement intersubjectif: aveux, silences, mensonges. Tout au long de notre analyse, nous avons suggéré l'existence de trois postes dans la lettre, et l'insistance en leur place, d'un sujet triple. Trois postes d'amour, en somme, une triade du désir. L'amoureux, l'amoureuse pour qui la lettre est une pure expression de soi, l'aveu d'un sentiment qui n'est dicible qu'à la première personne, et dont la lettre est toujours une première lettre inlassablement répétée, à travers le serment d'amour qu'elle manifeste. Le libertin en prise avec une dévote, et qui pour venir à bout de la résistance que celle-ci affiche, est obligé de passer contrat avec un tiers, en parlant de l'être aimé à la troisième personne: tout y est lutte, duel, combat. Le séducteur, enfin, qui ne connaît ni le serment, ni le contrat, mais le pacte secret qu'il passe avec sa correspondante. Cette logique à trois temps, qui soutient notre modèle actantiel de l'épistolaire, repose, à vrai dire, sur des notions dégagées par C.S. Peirce, dans ses *Écrits sur le signe* (2). Dans la classification que celui-ci opère des images et des signes, il distingue entre trois modalités prépondérantes de la saisie consciente des signes. Il les appelle la "priméité" la "secondéité", la "tiercéité" (3). La "priméité" définit l'espace de l'affect, du sentiment, du possible. La "secondéité" concerne les rapports à un second terme, elle circonscrit donc un champ agonistique, fait de duel, de lutte. La "tiercéité" enfin, contient bien les affects, et les actions, mais toujours rapportés à une troisième instance qui est la loi ou la

relation: c'est le domaine du mental, de l'interprétation, de la signification. Cette logique à trois temps, il n'est pas question pour nous d'en discuter la validité sémiologique. Seul compte pour nous son opérationnalité dans la description des pratiques épistolaires. Il nous a semblé, en effet, que ce modèle peut servir de base pour décrire les diverses modalités de l'énonciation épistolaire, selon que l'affect y prime, ou la lutte avec autrui, ou enfin le seul processus de l'interprétation. Lettre-affection, lettre-action, lettre-abstraction seraient ainsi les trois grands modes épistolaires selon lesquels fonctionneraient le discours amoureux de la lettre. Une anecdote rapportée par Jean Baudrillard, dans ses *Stratégies fatales*, illustre bien le nombre des rapports que la lettre peut soutenir: "A., jeune et belle, est courtisée par un prince, qui, ne pouvant la voir, lui écrit tous les jours, Elle n'en saura rien, car les lettres arrivent à sa mère, qui répond fidèlement pour elle et entretient ainsi avec le prince une correspondance amoureuse. A. découvrira l'histoire, avec toutes les lettres et les réponses plus tard, après la mort de sa mère, dans ses papiers. Et elle ne la détestera pas pour cela. Cette trahison l'éblouira au contraire à titre posthume" (SF.,p.191). L'amoureux et sa lettre; la mère, interceptant le courrier, se substituant à sa fille, et devenant son double; la fille, enfin, qui découvrir qu'elle était, en ce rapport, dans une situation paradoxale, d'exclusion et d'implication.

Deux semble longtemps avoir été le chiffre magique selon lequel toute opération par lettre était menée à bien: la correspondance nécessite bien la présence d'un partenaire à chaque côté (4). Mais en même temps, dès qu'il y a deux, il y a nécessairement un: à tout moment l'un des deux partenaires peut se désister, et la communication, pour être déséquilibrée, n'en continue pas moins souvent de se prolonger. Les *Lettres portugaises* ont fourni l'exemple d'un tel déséquilibre. Elles se laissent répertorier sous le chiffre un. Les *Lettres de la Marquise* toutefois, dans la lutte qu'elles opposent à un destinataire qu'on lui suppose seulement, oscillent entre un et deux, et maintiennent cette hésitation: ses lettres sont tantôt des lettres affectives, d'abandon, tantôt des lettres-actions, d'opposition ou de résistance.

Elle dévoile son coeur, parle à la première personne, puis soudain se referme, et se rebiffe à l'encontre de son destinataire: on passe alors à la seconde personne, la lettre se rapportant à celle qu'envoyait l'autre. Ce grand rythme selon lequel se développe et s'enveloppe le discours épistolaire, on va le retrouver partout: la lettre lorgne à la fois la franchise et la duplicité, l'affect et la stratégie, le sentiment et l'action sur autrui. L'imaginaire de la Lettre est de part en part traversé par ces deux lignes d'écriture. Appellons franchise, cette première ligne, où prédomine l'exemption de signes doubles ou retors; contre-seing, la seconde, où la signature comme marque unique est sans cesse doublée d'énoncés qui en invalident l'acceptabilité.

Les lettres d'Héloïse contiennent ainsi des purs mouvements d'affect. Mais c'est surtout la *Nouvelle Héloïse* qui assurera le dispositif de l'énonciation amoureuse par lettre, en inversant le genre. Il en résulte que la lettre d'amour est la voie royale en laquelle s'expose un sujet unitairement voué à l'expression de sa passion, et dans l'impossibilité de mener à bien cette expression: exclamative, la lettre s'emplit des marques qu'y laisse un sujet que son langage vide de lui-même. C'est la position dite efféminée de l'épistolier amoureux, dont la lettre est toujours une première lettre, ou le recommencement efforcé d'une lettre d'autant moins lisible qu'elle était initiale, et précédait en quelque sorte l'amour lui-même. La franchise y est entière, le franchissement nul: la lettre est endroit irrecevable, car, absolue, elle empêche l'autre d'y apposer son contre-seing. Se rapprochant ainsi des figures mises en scène par Crébillon, ce modèle épistolaire énonce le désir en disant le sentiment. On avait jusqu'alors réservé ce dispositif à l'expression féminine: le discours masculin s'étant limité à la plus pure simulation du sentiment. Duplicité du discours libertin, qui contrefait la lettre d'amour, afin de s'en faire parvenir l'originale copie. C'est ainsi que chez Crébillon tout se dédouble. C'est ainsi encore que chez Laclos, la figure d'un Valmont s'en prend aux lettres de la Présidente, dans le but avoué d'en faire sa victime consentante. Laclos le premier devait introduire dans l'épistolaire la "tiercéité": ainsi le 1, c'est le discours-passion de



Madame de Tourvel; le 2, les énoncés stratégiques de Valmont dans son duel avec la Présidente; et 3, c'est la projection de ces deux lignes sur l'axe Valmont-Merteuil: la Marquise apparaît alors comme la déli-bératrice de ce duel. Seulement il n'y a pas encore cette autonomisa-tion de l'effet tiers, et la Marquise elle-même se réinscrit dans la logique duelle en réagissant en rivale à l'égard de la Présidente. Ce n'est que lorsque on aboutit à cette subordination des fonctions affectives et stratégiques de la lettre que l'on est en droit de parler d'un pacte épistolaire, très différent du serment amoureux, également distinct du contrat libertin. Sans doute aussi y a-t-il chez Kierkegaard encore la présence soutenue du dispositif duel de la lettre-action: il s'engage avec la jeune fille un véritable jeu à deux, à l'exclusion de tout tiers. Mais ce jeu lui-même est subordonné à un tri sélectif qu'y opère l'épistolier, du seul fait d'envisager l'autre comme l'objet de son interprétation. Si nous avons évoqué, dans le cas de Laclos, l'existence d'un contrat, passé entre les deux libertins, Valmont et la Merteuil, c'est d'abord parce que le modèle de leur relation est empruntée à la Poste, qui symbolise le Contrat postal proprement dit. Ce que nous avons appelé pacte épistolaire désigne alors la rupture de ce contrat officiel: il désigne un rapport souterrain qui double et fragilise la relation transparente qu'in-staure la Poste et ses enveloppes au message diaphane, en un mot la contredit. Le pacte inaugure un réseau parallèle, diffuse un sens secret qui échappe au code, et substitue à la livraison et à l'inter-ception, le trouble de la réception, au travers d'un code secret.

Il existe donc un troisième ordre de la lettre, un ultime avatar, dont Kierkegaard le premier a énoncé la théorie: avec lui, la lettre de-vient une "cosa mentale", un pur acte d'intellection sentimentale ou érotique, une interprétation des signes évoqués. A la conversation, à la lettre comme approches d'autrui, il substitue un troisième terme: le billet doux, qui sans cesse joue sur la ligne médiane entre la conversation et la lettre et conjugue à la surprise un vaste réseau de sous-entendus, dans lequel le sujet scripteur intervient à la façon d'un tiers spectateur de la scène qu'il provoque: il lit sur le visage de la jeune fille la lettre ou le billet que celle-ci reçoit, consent

à lire. L'épistolier n'est plus seulement quelqu'un qui exprime une émotion ou qui réprime une action, c'est avant tout quelqu'un qui imprime, qui impressionne sur autrui afin de se livrer à une opération mentale d'interprétation, de traduction infinie. C'est cette "tier-céité" qui définit le nouveau dispositif épistolaire, tel qu'en assureront l'efficacité Proust et Kafka. Sans doute y a-t-il chez Kafka, le projet encore nettement défini de la primauté du sentiment, et ses lettres énoncent-elles l'amour on ne peut plus émotionnellement: mais en même temps la lettre est vécue comme un appareil d'éloignement, de mise à distance de l'autre tel que celui-ci se fige dans une image qui sera alors inlassablement interprétée. La primarité de l'affection est ainsi soumise à la constitution d'un savoir, d'un désir de voir/savoir que la lettre n'épuise pas. Ainsi, chez Proust, les trois moments de la réception. Une lettre est d'abord recue comme sens illusoire. Elle est mal interprétée, comprise de travers, soit que le message en soit devenu illisible, soit que le destinataire n'est pas celui que la lettre prévoyait. Ensuite, le sens véritable est restauré, le message est enfin compris, rendu intelligible; il y a stabilisation. Mais, dans une dernière pirouette, un ultime soubresaut, le premier sens, jugé d'abord erroné, est à nouveau affirmé; cette nouvelle version vient donner à la lettre un sens futur qui y était virtuellement inscrit: une seconde lettre arrive, qui a, cette fois-ci, le même sens que celui initialement attribué à la première lettre. Le destin est plus fort que la destination. On aura reconnu une séquence épistolaire déjà analysée. Mais ce qui vaut pour la lettre, vaut aussi pour ce dont elle est l'image: la vitre éclairée de la maison d'Odette. D'abord Swann croit entendre du bruit à la fenêtre de son amie; ensuite il s'aperçoit qu'il s'agit en réalité de la fenêtre des voisins. Mais plus tard, c'est réellement devant la fenêtre d'Odette qu'il perçoit des murmures. On pourrait multiplier les occurrences de telles scènes détriplées. L'organisation elle-même de la distribution du courrier est toujours puissamment illustrée dans la Recherche: y abondent les intermédiaires. Et ces tiers influent toujours sur le cours de la lettre, soit qu'ils la délivrent mal à propos, soit qu'ils altèrent le contenu même du message - facteurs, employés des Postes et du Télégraphe. Rappelons enfin que Swann avait l'habitude de passer par des

tiers afin d'assurer la bonne réception de ses lettres. Le Narrateur, enfin, faisait également appel à des amis, des serviteurs pour renforcer l'impact de ses envois. Si l'épistolaire kafkaïen est encore hanté par le jeu unaire de l'amoureux, le transport d'affects, si le billet kierkegaardien, malgré sa finalité interprétative, demeure inscrit dans la réciprocité d'un duel, seul Proust apparaît comme un pur interprétant: la tiercéité y fonctionnerait à temps plein, toutes les lignes de l'épistolaire s'enchevêtrant chez lui selon cette logique. La crise de l'adresse n'aura jamais été aussi nettement formulée que dans la Recherche.

La lettre ne cesse de projeter le phantasme d'un sujet surnuméraire, véritable comptabilisateur des effets de lettre sur autrui: la lettre d'amour est devenue une "cosa mentale", un acte d'interprétation, non plus une simple action, une émission chargée d'affects, non plus le seul support à l'expression d'une affection. Nous nous demandions ce que la littérature disait que la lettre était; ce que, en un mot, l'amour pouvait être en toute lettre. La lettre n'est peut-être que cela où l'amour s'inscrit: mais elle demeure imparfaite, toujours à refaire, à recommencer. Car elle n'inscrit l'amour que pour un autre, et devant lui. Elle l'exclut donc, car imparfaite, elle n'est jamais entière, mais "fragment" seulement de son "discours amoureux". Et c'est cette absence au-dedans d'elle-même qui ferait de l'autre un tiers, ce "rien" qui l'habite et l'anime, qui fait qu'incomplète, c'est en tiers qu'elle arrive. Discours d'un fragment amoureux, elle ne peut sensément s'écrire qu'à la troisième personne, à l'autre de soi et d'autrui. Ecrire cela n'est jamais qu'une partie carrée (voyez Kafka s'alliant avec Brod ou Grete Bloch contre Felice), à laquelle trois coins manquent: et c'est par eux qu'on écrit. Si la page est un rectangle, la lettre est un triangle vivant dans l'absence de son autre moitié: "La lettre d'amour est une métaphore de ce corps tiers, un sexe balladeur dans le corps du langage, un bien d'éros' qui aurait tous les attraits d'un 'corps', mais dont l'effet est de déloger les corps d'eux-mêmes, pour inscrire dans cet écart et ce passage, la mobilité de l'amour, son affairément utopique" (J.Bya).

La lettre, quand bien même (énonçant l'amour), semble ne viser que la seule singularité d'un sujet élu, frôle l'essence même de la littérature. Sans doute, écrire une lettre est-il l'acte littéraire le plus communément répandu, et désigne-t-il, à l'intérieur de la chose littéraire un geste à la portée de tous. Mais en même temps, la lettre d'amour semble s'inscrire négativement dans l'acte littéraire, comme un "rien". Elle serait cela que la littérature ne cesse de poursuivre, cela dont nos fictions s'évertuent d'assurer l'impossible énonciation. Comment réussir qu'un livre soit lu comme une lettre d'amour? Comment, en d'autres mots, résoudre la question de l'adresse, de la singularité qui l'habite? "Une lettre est un texte avec un désespoir de moins (en plus): un lecteur est à ma portée" (5). C'est devenu un lieu commun, que de réduire la fiction à l'élargissement d'une lettre. Nous songeons à autre chose. Nous pensons à un échange tel qu'une plate-forme unique d'écriture se dégage, lieu de surgissement ou d'élaboration de ce que qu'ailleurs nous avons appelé *scriptum*, la chose "écrire"; cela qui passe l'adresse, et la troue en la franchissant, mais la maintient comme limite. Qui la pose comme limite, mais qui la franchit comme seuil. A la fois bordée et débordée. Entre la lettre et la fiction se tramerait alors un tissu de relations. Convenons d'appeler *lissage* l'effet ou le travail de cette marque spécifiquement épistolaire, mais erratique, balladeuse, sans cesse mise en rapport avec des éléments propres à la fiction.

Les lettres d'André Gide à Madeleine donnent l'exemple d'une telle insistance de l'épistolaire dans l'organisation fictionnelle. On sait que ces lettres ont été détruites par Madeleine, alors que celle-ci découvrait la nature des relations de Gide avec son compagnon. De cette perte, Gide en parle comme d'une atteinte portée à l'essence même de son oeuvre; ces lettres d'amour contenaient "le meilleur" de lui-même, "c'est en elles surtout" (6) qu'il espérait survivre. Son

oeuvre ne sera dès lors plus qu'une symphonie 'ou manque l'accord le plus tendre" (7). Ne faut-il voir dans cette rhétorique du désespoir qui accompagne la disparition de ces lettres qu'une attitude exagérée, qu'une pose, une affectation littéraire? Ou bien la perte des lettres engage-t-elle réellement l'oeuvre elle-même, dans la singularité de son procès? Toujours est-il qu'une analyse de cette oeuvre montre que le thème de la perte, de la destruction, du déchet vient affecter prédictivement tout ce qui s'attache à l'écriture. Les lettres brûlées par Madeleine demeureront à jamais la part invisible de l'oeuvre gidienne alors qu'il ne semble y avoir là qu'une pure contingence, on s'aperçoit que cette perte vient s'inscrire dans une logique sous-jacente à l'oeuvre. Une nécessité interne paraît animer cette destruction. Dans l'oeuvre de Gide les exemples abondent de feuilles qu'on déchire, de livres qu'on lacere, de photos qu'on déchire, de lettres qu'on brûle, de bibliothèques qu'on détériore, de volumes qu'on saccage, de livres qu'on abîme. A travers l'oeuvre entière une ombre se profile en laquelle la fiction gidienne a tendance à s'abîmer (8).

La destruction par Madeleine des lettres de Gide vient ainsi s'inscrire dans la foulée d'un imaginaire de la perte, dont ces thèmes de la déconsidération sont comme autant de sombres précurseurs. Non pas que ces thèmes seraient dérivés simplement de la destruction des lettres, qui serait alors comme leur prétexte, leur cause enfouie. Il faudrait y plutôt le déploiement d'une surface commune, en laquelle l'épistolaire et la fiction viennent échanger leurs déterminations, négativement, tant l'écriture elle-même paraît hantée par l'adresse qui lui manque. L'épistolaire, une fois de plus, nous apparaît comme le dos de la langue, le verso de l'oeuvre littéraire. Nous avons déjà signalé de tels cas où la lettre et la fiction se mêlaient. Trois figures excessives avaient été analysées. Nous avons vu comment chez Sade, le roman libertin reposait sur une apparente disjonction absolue entre la fiction et la lettre, la correspondance étant menée à l'envers même de l'écriture pornographique. Mais le scriptum, l'écriture se reformait à l'intérieur des lettres, à l'aide de "signaux", de chiffres transformant la correspondance en un texte qui se cherche.

Chez Legrand, c'était la généralisation du procédé de chiffrage, qui annulant toute velléité littéraire, paradoxalement faisait de cette écriture une énigme brillante, sans reste. Enfin Balzac réussissait avec *Le lys dans la vallée*, un roman dont l'écriture épousait celle d'une lettre démesurément longue. Il apparaissait alors que la correspondance elle-même était travaillée par des déterminations purement fictionnelles, non pas sur le plan du contenu, ce qui est somme toute assez banal, mais sur le plan du signifiant, dans la matérialité même de l'écriture: l'exemple du signifiant "list", qui muirait des lettres au roman, sans qu'il soit jamais possible d'arrêter le sens de cette migration. On ne saurait affirmer que la lettre est tout simplement à l'origine de l'écriture. Plus vraisemblablement, c'est l'écriture elle-même, dans sa détermination neutre, comme scriptum, qui traverse les deux pratiques, lettre et fiction. C'est encore ce que nous montre l'exemple des lettres détruites de Gide: une correspondance disparue vient s'inscrire dans l'oeuvre, inachevant celle-ci de l'intérieur, sans qu'on puisse affirmer pour autant que cette perte soit structurante. L'épistolaire agit comme le verso du texte; il insiste en lui; à la manière d'un palimpseste.

#### **Pour n'en pas finir**

Sans doute, et comme plus d'un l'a signalé (9), toute lettre contient-elle, à des degrés divers, une déclaration d'amour. Mais en même temps, la lettre n'arrête pas de produire l'absence, et de ce fait, de secréter de la mort. De nombreux extraits de textes analysés ici ont pu nous en convaincre, la mort est au bout de la lettre, c'est elle le plus souvent que vient signifier le fameux tiers qui en habite la structure: il n'est pas de fantôme qui ne soit un revenant. La nouvelle qui illustrerait le mieux l'énoncé secret de tout acte épistolaire, c'est encore *Le Verdict*, de Kafka, que nous avons déjà suivi sur ce plan. Un père surprend le commerce par lettres de son fils; il ne l'interrompt qu'en envoyant son fils se noyer. Toute lettre contien-

drait ainsi, en filigrane, une sentence de mort (10), une petite condamnation, un verdict muneur. "Il n'est pas de meilleure réponse à une lettre que d'en mourir" (11).

La lettre ne peut dès lors plus être considérée comme le simple pro-légomène d'une écriture qu'on se promet. Sans doute est-ce par elle qu'on s'initie: encore faut-il en dépasser l'usage. La lettre ne suffit pas à faire le texte. Il arrive même qu'elle éloigne d'écrire: elle insuffle dans l'écriture la mort et l'absence, elle multiplie les silences et les intervalles, et se constitue en les occupant, en se substituant à ses blancs, qu'elle rehausse de ses lignes. Ecrire alors serait se détourner d'elle: Eurydice n'aura été somme toute qu'une lettre qu'on exare. Une lettre, cela éloigne d'écrire bien plus que ça n'en rapproche, et cela met la mort à tous les mots qu'elle touche. Les lettres disent le lointain, l'éloignement: tout ce qui est souffrance, ou bien mensonge. Elles sont sous le signe de la mort.

Il y a, à parler de l'autre en son absence, et face à la page, comme un emportement qui se produit à l'intérieur même de la langue: une absolutisation de la parole, portée d'emblée, en ce vide, en son point de plus haute extrémité. C'est ainsi que d'autrui éloigné, je ne puis parler par écrit qu'amoureusement, ou dans le dépit le plus vif de la médisance et de l'insulte. La lettre exagère le moindre de mes propos, leur donne un coup de fouet, leur impose une accélération que je ne puis contrôler, et qui me laisse en deça de la page. L'autre, c'est toujours la troisième personne: tu, cela n'existe pas, ou n'est au plus qu'une forme de politesse. Syntaxiquement parlant, vous n'existe pas non plus, sinon tu, précisément. Tout, dirait-on, se passe entre une hypothétique première personne, sujet du singulier, et une dernière personne. Qu'est-ce que, grammaticalement, une dernière personne? C'est, comme nous l'assurent nos fictions, la personne qui ne revient plus ou pas, dont le retour est remis, sans cesse différé, mais qu'on attend, au détour de la lettre, et qui demeure à jamais liée à la forme même de l'absence, en ce que celle-ci a de plus intime. Même Je demeure une forme fragile, qui ne prend son peu de consistance qu'à la lumière de ce terrible Il, de cet inquiétant Elle,

que nos fictions ne cessent de faire revenir, et voyez, d'éloigner à nouveau. Que serait une dernière lettre? Peut-on concevoir, dans l'ordre même du littéraire, l'apparition d'une lettre comme étant l'ultime avatar de sa série; l'avant-dernière: cette pénultième annonçant la dernière qui ne s'écrit pas, ou ne s'envoie jamais. Lettre suit: mais la lettre ne suit pas, elle est promise seulement.

La scène existe, elle est au début du roman de Malcolm Lowry, *Au-dessous du Volcan* (12). Nous ne pouvons nous empêcher de la placer en contre-point à la carte de Noël qu'envoyait Jean Genet, et dont il disait que son écriture y était venue s'originer. On sait que la séquence inaugurale de ce roman prend place un an après les événements qui font la trame du texte: l'impossible et désespéré amour du Consul pour sa femme, Yvonne. Une anticipation se produit donc à l'avant du livre: un homme tient en sa main un recueil de sonnets de Shakespeare, qu'il feuillette distraitemment. Un mince bout de papier, couvert des deux côtés d'une fine écriture au crayon, en dépasse légèrement. L'homme se met à lire frauduleusement cette lettre, que le Consul n'a sans doute plus eu la force de poster: sa dernière lettre d'amour, en quelque sorte, et que sa femme n'a jamais reçue. La lettre lue - très belle, patnétique - l'homme est sur le point de la froisser; il se ravise une première fois, et veut la ranger à nouveau dans le livre; en fin de compte, il la rapproche d'une bougie et la laisse se consumer lentement, faisant les cendres voltiger autour de lui. Il est l'amant d'Yvonne. Le tiers, donc, qui sépare la lettre du livre, qui l'extrait de la bibliothèque, et tout en la réduisant en poussière, la fait exister une dernière fois. C'est après ce geste seulement, que le roman débute, que l'action s'entame à rebours. On se déplace dans le temps, d'une année entière: c'est le "Jour des Morts", jour de fête en ce pays. Les derniers mots de la séquence de la lettre disent qu'au-dessus de la ville "tournoyait à l'envers la lumineuse roue" (13). Et c'est bien ainsi qu'on lit, à rebours de la lettre qu'on brûle. A ces mots succède la première phrase de la séquence suivante, antérieure d'un an: "Un cadavre va être expédié par express!" (14). La Poste d'emblée, en ce début de novembre, fonctionne à la mort; elle n'assure l'envoi, le transport et la livraison que de dépouilles. La



lettre est brûlée, le roman peut commencer. Mais cette suite est ambiguë, car en même temps la destruction a lieu un an après le "roman"; la lettre est détruite avant qu'il ne commence, mais cet ordre se renverse, car la séquence est ultérieure. La roue peut donc à chaque instant tourner, changer de sens, d'orientation. La lettre enveloppe le roman. Le sens demeure indécidable. Et c'est alors le roman qui lentement s'achemine vers l'écriture de la lettre et sa disparition, la préparant de loin, dès le départ, ne s'écrivant donc que dans le suspens de ce geste annulateur de la lettre. Le roman finit par brûler la lettre.

#### NOTES

- (1) ROUSSET, J., *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962.
- (2) PEIRCE, C.S., *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978. Précisons que les travaux de ce chercheur ne nous sont parvenus que sous la forme de lettres, pour l'essentiel, adressées à une femme. Leur usage s'impose en quelque sorte.
- (3) Ibid., p.83-119. Voir également le développement qu'en donne Gilles Deleuze, dans *Image-Mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p.135 sq; p.266 sq.
- (4) On retrouve cette idée du deux et du double, dans l'article de Christiane Raban, *Quelques Lettres d'amour*. In: *Le Deux*, Revue d'Esthétique, 1-2, 1980.
- (5) GRIVEL, Ch., lettre personnelle, datée du 15 décembre 1982.
- (6) GIDE, A., *Journal 1939-1949*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1951, p.1150.

(7) Ibid.

(8) Sur ce point, voir notre article *L'Hypothèse gratuite*, paru dans le no spécial Guide de la Revue des Sciences Humaines, juillet-septembre 1985.

(9) Nous renvoyons à l'analyse des lettres de Kafka, par Gilles Deleuze et F.Guattari, *Kafka*, où ce thème est repris de la lettre d'amour comme unique lettre.

(10) Ce sont encore Gilles Deleuze et F.Guattari, qui, dans leur ouvrage sur Kafka, décèlent la présence, d'un énoncé mortel dans tout acte de parole. Voir aussi *Mille Plateaux*, des mêmes auteurs, où tout acte de langage est considéré comme un "mot d'ordre".

(11) GRIVEL, Ch., *La Lettre qui tue*, à paraître dans les actes du colloque "Les correspondances", Urbino, été 1984.

(12) LOWRY, M., *Au-dessous du Volcan*, Paris, Gallimard, Folio, 1959.

(13) Ibid., p.97.

(14) Ibid., p.98.





## BIBLIOGRAPHIE

### Oeuvres étudiées

CREBILLON fils,

Lettres de la Marquise de M\*\*\* au comte de R\*\*\*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1965.

Lettres de la Duchesse de \*\*\* au Duc de \*\*\*, in Collection complète des Oeuvres (Londres, 1776), 1968, Genève, repr.

Le Sylphe, in Collection complète des Oeuvres (Londres, 1776), 1968, Genève, repr.

DE BALZAC, H.,

Le Lys dans la vallée, in La Comédie humaine, IX, Paris, Gallimard, Pléiade, 1978.

Lettres à Laure, in Lettres d'amour, Paris, J'ai Lu, 1962.

Lettres à Madame Hanska, Paris, Ed. Delta, 1967.

Etude de femme, in La Comédie humaine, II, Paris, Gallimard, Pléiade, 1976.

KAFKA, F.,

Lettres à Felice, I - II, Paris, Gallimard, 1972.

Lettres à Milena, Paris, Gallimard, 1956.

Préparatifs de noce à la campagne, Paris, Gallimard, Folio, 1980.

Le Verdict, in La Métamorphose, Paris, Gallimard, Folio, 1972.

Correspondance, Paris, Gallimard, 1965.

Journal, Paris, Grasset, 1954.

KIERKEGAARD, S.,

Le Journal du Séducteur, Paris, Gallimard, Idées, 1980.

Lettres à sa fiancée, Paris, Falaize, 1956.

BRAY, B.,

**La Signification des structures adversatives dans la IV<sup>e</sup> lettre portugaise**, Actes de New-Orléans, Biblio 17, 1982, p.35-41.

**Communication épistolaire et intersubjectivité dans "Les illustres françaises"**, RHLF, Colin, 1979, p.994-1002.

BUISINE, A.,

**L'Ecrivain public**, in **Les Sujets de l'écriture**, Lille, P.U.L., 1981, p.141-172.

CORNILLE, J.L.,

**Ce peu d'écriture d'elle**, Peinture du Signe, Coll. Barthes, Rapports/Het Franse Boek, 2, 1983, p.114-124.

**L'Hypothèse gratuite**, Gide, Revue des sciences humaines, 371 (4, 1985)

COURTES, J.,

**La "Lettre" dans le conte populaire français**, Actes sémiotiques, II, 14, 1980, p.1-41.

DERRIDA, J.,

**Télépathie**, Furor, 2, 1981, p.5-41.

DUCHENE, R.,

**Réalité vécue et réussite littéraire: le statut particulier de la lettre**, RHLF, 1971, p.177-194.

FELLOWS, O.

**Naissance et mort du roman épistolier français, XVIII<sup>e</sup> siècle**, 4, 1972, p.17-38.

GRIVEL, Ch.,

**Inscription des codes, mesure de l'information textuelle, degrés d'actes de correspondance: le compliment, la lettre**, Urbino, Prépublication, 52, 1976.

**La Lettre qui tue**, à paraître dans les actes du colloque "Les Correspondances", Urbino, été 1984.

LACLOS, C.,

**Les Liaison dangereuses**, in **Oeuvres complètes**, Paris, Gallimard, Pléiade, 1951.

LEGRAND, H.,

**Le Cercle amoureux d'Henry Legrand**, Paris, Gallimard, Vies parallèles, 1979.

**Adèle, Adèle, Adèle**, Paris, Ch. Bourgois, 1979.

NADAR,

**Quand j'étais Photographe**, Var, Ed. Aujourd'hui, Coll. Les Introuvables, 1979.

PROUST, M.,

**Du côté de chez Swann**, in **A la Recherche du temps perdu**, I, Paris, Gallimard, Pléiade, 1954.

**A l'Ombre des jeunes filles en fleurs**, in **A la Recherche du temps perdu**, I, Paris, Gallimard, Pléiade, 1954.

**Le Côté de Guermantes**, in **A la Recherche du temps perdu**, II, Paris, Gallimard, Pléiade, 1954.

**Sodome et Gomorrhe**, in **A la Recherche du temps perdu**, II, Paris, Gallimard, Pléiade, 1954.

**La Prisonnière**, in **A la Recherche du temps perdu**, III, Paris, Gallimard, Pléiade, 1954.

**La Fugitive (Albertine disparue)**, in **A la Recherche du temps perdu**, III, Paris, Gallimard, Pléiade, 1954.

**Le Temps-retrouvé**, in **A la Recherche du temps perdu**, III, Paris, Gallimard, Pléiade, 1954.

ROUSSEAU, J.J.,

**Julie ou la Nouvelle Héloïse**, Paris, Garnier, 1960.

**Les Confessions**, I-II, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

SADE. D.A.F.,

**Correspondance**, in **Oeuvres complètes**, 11, Paris, Ed. Tête de feuille,

1973.

**Lettres choisies**, Paris, Bourgois, 10/18, 1963.

**La Marquise de Gange**, in **Oeuvres complètes**, 11, Paris, Ed. Tête de feuille, 1973.

**Les Prospérités du vice**, Paris, Bourgois, 10/18, 1969.

### **Ouvrages consultés**

BARTHES, R.,

**Fragments d'un discours amoureux**, Paris, Seuil, 1977.

**Roland Barthes par lui-même**, Paris, Seuil, 1975.

**La Chambre claire**, Paris, Gallimard/Seuil, 1980.

**L'Obvie et l'obtus**, Paris, Seuil, 1982.

**S/Z**, Paris, Seuil, 1970.

BAUDRILLARD, J.,

**De la Séduction**, Paris, Denoel/Gonthier, 1979.

**Les Stratégies fatales**, Paris, Grasset, Figures, 1983.

BRAY, B.,

**L'Art de la lettre amoureuse. Des manuels aux romans**, Paris-La Haye, Mouton, 1967.

BUISINE, A.,

**Proust et ses lettres**, Lille, P.U.L., 1983.

DERRIDA, J.,

**L'Écriture et la différence**, Paris, Seuil, 1967.

**La Dissémination**, Paris, Seuil, 1972.

**Marges**, Paris, Seuil, 1972.

**La Carte postale**, Paris, Aubier/Flammarion, 1980.



DELEUZE, G.,

**Proust et les signes**, Paris, P.U.F., 1964.

**Présentation de Sacher-Masoch**, Paris, Bourgois, 10/18, 1967.

**L'Image-Mouvement**, Paris, Minuit, 1983.

DELEUZE, G., GUATTARI, F.

**Kafka**, Paris, Minuit, 1975.

**Mille Plateaux**, Paris, Minuit, 1980.

ESCARPIT, R.,

**Théorie générale de l'information**, Paris, Hachette-Université, 1976.

GROSRICHARD, A.,

**Structure du sésail**, Paris, Seuil, 1979.

HERVEZ, J.

**Histoire galante du XVIIIe siècle**, Paris, Bibliothèque des curieux, 1924.

**Les Maîtresses de Louis XV**, Paris, Bibliothèque des curieux, 1924.

JAKOBSON, R.,

**Essais de linguistique générale**, Paris, Seuil, Points, 1963.

LACAN, J.,

**Écrits**, I-II, Paris, Seuil, Points, 1963.

LEGENDRE, P.,

**Paroles poétiques échappées du texte**, Paris, Seuil, 1982.

LENAIN, L.,

**La Poste de l'Ancienne France**, Gap, Louis Jean, 1973.

PEIRCE, C.S.,

**Écrits sur le signe**, Paris, Seuil, 1978.

ROUSSET, J.,

**Forme et signification**, Paris, Corti, 1962.

STAROBINSKI, J.,

**Les Mots sous les mots**, Paris, Gallimard, 1972.

VERSINI, L.,

**Laclos et la tradition**, Paris, Klincksieck, 1968.

**Le Roman épistolaire**, Paris, P.U.F., 1979.

VUARNET, J.N.,

**Extases féminines**, Paris, Arthaud, 1980.

WALD-LASOWSKI, P.,

**Libertines**, Paris, Gallimard, 1980.

WALD-LASOWSKI, R.,

**Crébillon fils et le libertinage galant**. Thèse de doctorat soutenue à l'Université de Nîmègue, mars 1984.

#### **Articles cités**

BARTHES, R.,

**Idées de recherche**, in **Recherches sur Proust**, Paris, Seuil, Points, 1974, p.34-39.

BELLOS, D.,

**Balzac and Goethe's Bettina**, Proceedings of the 19th Congress of the International Comparative Literature association. Innsbruck, 79, p.359-364.

BERTHET, F.,

**L'Amour des lettres**, Critique, 1977, 367, p.1098-1113.

KAUFMANN, V.,

**De l'Interlocution à l'adresse**, Poétique, 46, 1981, p.171-182.

LANDY-HOUILLON, I.,

**Introduction aux Lettres Portugaises**, Paris, Flammarion, 1983, p.15-56.

LEVY, F.,

**La Lettre...**, Tel Quel, 1979, p.64-73.

MAHIEU, R.,

**Rouge, noir et blanc, ou les Pouvoirs de l'in vraisemblance**, in **Stendhal-Balzac: réalisme et cinéma**, Actes du colloque d'Auxerre, Grenoble, P.U.G., 1978, p.107-112.

RABAN, C.,

**Quelques Lettres d'amour**, in **Le Deux**, Revue d'Esthétique, 1-2, 1980.

ROGER, A.,

**La Lettre d'amour et l'effémation épistolaire**, Colloque "Les Correspondances", Nantes, 1982, p.93-107.

ROUSSET, J.,

**Introduction aux lettres de la marquise**, de Crébillon, Lausanne, Guilde du livre, 1965, p.I-XV.

SCHNEIDER, M.,

**De l'Épistolaire au théorique: l'accidentellement vivant**, Colloque "Les Correspondances", Nantes, 1982, p.108-125.

VERJAT, A.,

**Le Licencié ès lettres. La correspondance de Sade**, Colloque "Les Correspondances", Nantes, 1982, p.337-352.

## **Collectifs et dossiers consacrés à la lettre**

### **Les Correspondances,**

Actes du colloque international organisé par l'Université de Nantes,  
en novembre 1982.

### **La Correspondance,**

Actes du colloque organisé à Urbino, en juillet 1984; à paraître en  
1986, au Canada.

### **Lettres d'amour,**

Silex, 21, Grenoble, 1982.

### **La Fin des correspondances?,**

Dossier des Nouvelles Littéraires, 2631, 13 avril 1978.

## **Fictions annexes**

DOTREMONT, C.,

**Traces**, Bruxelles, J. Antoine, 1980.

GARCIA MARQUEZ, G.,

**Cent Ans de solitude**, Paris, Seuil, 1968.

**Chronique d'une mort annoncée**, Paris, Grasset, 1981.

GENET, J.,

**Entretiens**. In: Le Magazine littéraire, 174, 1981, p.18-25.

GIDE, A.,

**Journal 1939-1949**, Paris, Gallimard, Pléiade, 1951.

GOETHE,

**Les Souffrances du jeune Werther**, Paris, Gallimard, Folio, 1973.

JAMES, H.,

**Dans la Cage**, in **L'Autel des morts**, Paris, Stock, 1974.

LOWRY, M.,

**Au-dessous du Volcan**, Paris, Gallimard, Folio, 1959.

MONTESQUIEU,

**Les Lettres persanes**, Paris, Flammarion, 1954.

POE, E.A.,

**La Lettre volée**, in **Histoires extraordinaires**, Paris, Gallimard, Folio, 1973.

**Lettres portugaises. Lettres d'une péruvienne, et autres romans d'amour par lettres**, Paris, Garnier-Flammarion, 1983.

**Lettres d'Héloïse et d'Abélard**, Forcalquier, R. Morel, 1963. .

## TABLE DES MATIERES

<b>ENVOI</b> .....	2
La lettre. - Deux, trois Modèles. - L'amour. - L'objet. - Prescription. - Le roman. - Phénoménologie.	
 <b>I LE SEXE EPISTOLAIRE</b>	
 <b>Image Un</b> (Extatiques) .....	36
 <b>L'Esprit de la lettre</b> (Crébillon fils) .....	42
Rêveuses. - Bavardes. - Résistances. - Politesse. - L'autre corps. - La femme interdite.	
 <b>Le Facteur du Désir</b> (Laclos) .....	66
La poste. - L'universelle destinataire. - Le facteur liber- tin. - L'intercepteur. - Entre deux femmes.	
 <b>L'Invention de l'Epistolier</b> (Rousseau) .....	88
Contre le libertinage. - La lettre d'amour. - Le roman de la lettre. - Le corps d'autrui.	

## II FIGURES DE L'EXCES

<b>Image Deux (Tableaux)</b> .....	108
 <b>Le Château de la Poste (Sade)</b> .....	112
La lettre de cachet. - Les deux mères. - Signaux. - L'ob- scène. - L'écriture. - Le gisant.	
 <b>Le Cercle Amoureux (Legrand)</b> .....	134
Une écriture secrète. - Le sérail des lettres. - La circu- laire.	
 <b>L'Assignment (Balzac)</b> .....	148
Franchise postale. - Calculs et cals. - Sujets en ombre. - Lis. - List. - Lissages. - La double destination.	

## III LA CRISE DE L'ADRESSE

<b>Image Trois (Hyménographies)</b> .....	182
 <b>Un Billet d'où? (Kierkegaard)</b> .....	188
Le clin. - L'écriture des paupières. - Le clandestin. - Le secret.	
 <b>La Faute aux Lettres (Kafka)</b> .....	206
L'imaginaire photographique. - Préparatifs à l'échange de	



lettres. - Ecrire à l'image. - Ecrire l'image. - Ecrire à trois.

**Les Salons de la Réception (Proust) ..... 238**

La maison de verre. - La chambre à renverse. - Le cabinet des sens. - La boîte postale. - Le retour de l'hymen.

**POST-SCRIPTUM ..... 290**

Le tiers et la lettre. - Une écriture lisse. - Pour n'en pas finir.

**EXTRAITS DE BIBLIOTHEQUE..... 306**

**TABLE DES MATIERES..... 316**

## SAMENVATTING

Dit boek behandelt de voorstelling van de liefdesbrief, zoals weergegeven in de literatuur.

We onderzoeken volgens welke normen en voorschriften, onder welke voorwaarden en met welke gevolgen, de liefdesbrief wordt aangewend binnen de literaire handelingen; we vragen ons af in welke mate dit soort briefwisseling deelneemt aan het eigenlijke proces van de literatuur. Het betreft dus niet zozeer de studie van een genre en zijn evolutie dan wel de analyse van een sociale ver-beeldingsvorm en van de zich hierin voltrekkende veranderingen en verschuivingen.

Vooreerst spreken we onze twijfel uit over het alom gangbare model van de communicatie, dat gebaseerd is op een vereenvoudigd epistolair schema: de complexiteit van de briefwisseling overschrijdt steeds de gereduceerde band die een "afzender" naar de "ontvanger" leidt. Wij gaan hiervan uit dat de epistolaire handelingen die de literatuur weergeeft, hetzij binnen de roman, hetzij onder de vorm van een briefroman, hetzij tenslotte onder de vorm van een literaire correspondentie, deze complexiteit aan het licht brengen.

Daarbij bepalen wij een notie, het "scriptum", als zijnde de gemeenschappelijke noemer tussen briefhandeling en "letteren". Tussen beide termen bestaat meer dan een analogische band: ze houden niet op elkaar aan te roepen, te verleiden, zelfs. Het is deze verwantschap en deze wisselwerking die we analyseren: volgens welk (denk)beeld organiseert zich het objekt "liefdesbrief" in onze literaire ficties?

Om hierop te kunnen antwoorden, onderzoeken we eerst welke plaats dit thema inneemt in de romanproductie van de achttiende eeuw, tijdens dewelke de briefvorm, niet alleen in

Frankrijk, zo veelvuldig in gebruik was binnen het romaneske verloop. Doorheen de handboeken toen in gebruik, overheerst weliswaar het model van de middeleeuwse literaire liefdesbrief, doch de briefroman zal geleidelijk aan een eigen "beeld" uitbouwen, waarvan de hoofdkenmerken nauw verbonden zijn met de libertijnse hofhouding, alsmede met de uitbreiding van het postwezen.

Dit globaal beeld van de verscheidene briefpraktijken wordt verscherpt door analyses van teksten uit de negentiende eeuw en de moderne periode. Een aantal verschuivingen worden waargenomen, die dit eerste beeld grondig veranderen, en leiden tot een gans ander "denkbeeld" van de brief. Oorspronkelijk bestempeld als genre, krijgt de liefdesbrief meer en meer autonomie, niet in het minst onder impuls van Rousseau's La Nouvelle Héloïse.

Men bekomt alzo een reeks analytische taferelen die, hoewel chronologisch gerangschikt in de vorm van een "geschiedenis", zich ordenen volgens een zeer strikte logica. Een typologie van het epistolaire handelen, of nog: een model van de amoureuze gedragingen, in briefvorm geuit, laten zich aldus beschrijven.

We maken een onderscheid tussen drie vormen. Een eerste vorm impliceert een passioneel gebruik van de brief. Het betreft de liefdesbrief zoals in zijn eerste vormen ontworpen, en pas later gecodeerd: *Héloïse*, of nog de "Religieuze Portugaise", wiens verblinde en uitzinnige liefde zich uitdrukt in een soort betoog dat zeer nauw aansluit bij de vrouwelijke mystieke ervaringen uit de Middeleeuwen.

Het is ook deze vorm die Rousseau, veel later, zal overnemen, wanneer hij de figuur wil wedersamenstellen van een mannelijke liefdesbriefschrijver: zijn briefroman kan dan ook als een werkelijke staatsgreep bestempeld worden binnen dit domein. Het is niet langer de vrouw, doch de man die zich nu de brief toe eigent. Wij noemen deze vorm van passionele uiting, ongeacht het geslacht van de schrijver: lettre-affection.

Volledig in de eerste persoon uitgewerkt, is deze briefvorm een verheerlijking van het ik-pathos. Deze extreme figuur stelt dus een brief voorop die steeds te herbeginnen valt, steeds te herschrijven is, en nooit echt uit-mondt.

Een tweede vorm veronderstelt een voorbedacht gebruik van de brief. Elk woord is uitdrukkelijk overlegd. Het gaat om een echt duel, een ware strijd die hier doorheen de brief beslecht wordt, op passieve dan wel actieve manier. Twee mogelijkheden moeten hierbij inderdaad worden ingelast: ofwel is de situatie deze van een vrouw die zich poogt te verzetten, haar persoon beschermt, en zich aan de andere weigert door niet in te gaan op wat zijn brieven van haar vragen; ofwel is de toestand die van de man, die deze positie aan het wankelen tracht te brengen door zijn veelvuldig en gericht schrijven, en die zich dan ook als een ware strateeg opstelt.

In deze tweede vorm is de brief steeds een antwoord, een reageren op de andere. Hij impliceert twee subjecten, en richt zich uitsluitend tot de tweede persoon, zonder dat het schrijvend subject zichzelf in het licht stelt. Deze vorm, die we lettre-action noemen, zal heel de achttiende eeuwse romanproductie overheersen, van Crébillon tot Laclos.

Een derde en laatste vorm is gebaseerd op een zuiver nentaal en interpretatief gebruik van de brief. Het is niet meer de "eerste" persoon van de zichzelf uitdrukken de verliefde; het is ook niet langer de "tweede" persoon van het overdacht schrijven in termen van tweestrijd; hier overheerst de "drie", de "derde" als supplementaire persoon die zich opdringt binnen de dubbel-structuur van het epistolaire gebeuren. De communicatie wordt niet langer verstoord omwille van de eigen opwellingen van het schrijvend subject, noch door de

weigerachtige houding van de andere, die niet luistert. De brief is nu als het ware bezeten door een hypothetische derde persoon: een andere dan de andere tot wie men zich richt, en die de ideale verbinding tussen beide correspondenten te niet doet. Deze verbreking is dan ook een constante in de briefwisseling zowel van Kafka als van Proust. Het gaat hier hoofdzakelijk om verloren brieven, brieven die ongeschreven blijven ofwel te laat aankomen. De briefwisseling zelf wordt het object van de liefdesbrief, die niet meer ophoudt zichzelf te analyseren, te interpreteren, te vertalen: lettre-abstraction.

Juist deze opening binnen het standaardmodel van de correspondentie leidt de brief naar het wezenlijke van de literatuur. Vanaf het ogenblik dat een derde zich, door indiscretie, over de brieven bukt, en zich ervan vervreemd, houden deze op te functioneren op een louter confidentiële manier. Los van elk genre-gegeven, als een soort laatste brief, maken ze mede uit wat literatuur eigenlijk is.

## CURRICULUM VITAE

Jean-Louis Cornille werd geboren te Kortrijk(B), in West-Vlaanderen, op 25 juni 1953. Van 1972 tot 1976 studeerde hij Romaanse Filologie aan de Universiteit van Antwerpen, en behaalde er zijn licentiaat met een studie over Robbe-Grillet(cum maxima laude). Hij was daarna verbonden aan de Universiteit van Groningen, aan die van Antwerpen, aan het Kabinet van de Minister van het Waals Gewest. Hij publiceerde vooral binnen het kader van de literatuur van de twintigste eeuw. Van 1980 tot 1985 was hij verbonden aan de Katholieke Universiteit van Nijmegen, van waaruit hij deelnam aan een tiental buitenlandse colloquia, en is nu werkzaam terug aan de Universiteit van Antwerpen, waar hij de uitgave van twee boeken voorbereidt: het ene betreft Rimbaud, het andere Céline.









behorende bij J.L.Cornille,"L'Amour des Lettres ou le Contrat Déchiré",  
Nijmegen, 1986.

## I

Dans la typologie narrative, élaborée par G.Genette, de la fréquence narrative, deux catégories de relation fréquentielle ne sont pas élaborées: OR/IH et nR/OH; c'est-à-dire: ne raconter jamais ce qui s'est passé une fois; raconter plusieurs fois ce qui ne s'est jamais passé. Mensonge par omission, et faux répétés. Ces deux catégories font cependant la singularité du récit de Robbe-Grillet, Le Voyeur.

## II

Minceur extrême de l'oeuvre de Segalen: tout semble contenu, de Stèles à Peintures, dans la boucle, double et renversée, de la lettre "S", qui vient ainsi épouser autant qu'inachever la sinuosité des voyages en Chine.

## III

Le thème à la fois lisible et invisible de "l'Âne Mort" est comme la figure secrète d'après laquelle sont reliées la poésie de Rimbaud et sa correspondance d'aventurier, après qu'il ait à jamais rompu avec la littérature.

## IV

L'Oeuvre au Noir, de Marguerite Yourcenar, est une longue méditation sur le temps. C'est tout naturellement que ce livre emprunte, pour s'y structurer, l'emblème dissimulé, et sans cesse réversible, du sablier.

## V

La production romanesque de Drieu la Rochelle semble traversée par une interrogation purement syntaxique: comment passer de la subjectivité outrancière à une forme objective de soi? Comment glisser de la première à la troisième personne? Le roman Gilles, qui est sa seule réussite en ce domaine, s'établit comme nom dans l'effort de contraction entre cet "il" et ce "je".

## VI

Le texte inachevé de Céline, intitulé Casse-Pipe, agit à la façon d'une réplique déguisée au refus d'attribuer le prix Goncourt à l'auteur, pour son Voyage au bout de la Nuit.

